جامعـــة الأزهـــر – غـــزة
عمـــادة الدراســـات العليـــا
كليـة الآداب والعلوم الإنسانيـة
قســـم اللغـــة العربيـــة



شعـر محمـد القيســي
دراســة فنيــة

The poetry of Mohammed AL – Qaisi
An artistic study

إعداد الباحث
مراد عبد الله اللوح

إشراف الدكتور
محمد صلاح أبو حميدة
أستاذ الأدب والنقد المشارك

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الأزهر – غزة

٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

" دَعْوَاهُمْ فِيهَا سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ "

(سورة يونس، الآية : ١٠)

الإهداء

إلى من نهلت من نبعها الحنان والصفاء . . . أمي

إلى ذلك العظيم الذي علمني الاجتهاد والعزيمة . . . أبي

إلى أستاذي العالم الجليل الدكتور محمد صلاح أبو حميدة

إلى إخوّة الصفاء والنقاء . . . إخوتي وأصدقائي وأحبابي

إلى خطيبتي . . . شيماء ذات الوردة المشعشعة والشجرة المتفتحة

إلى عمي الحكيم . . . أبو خليل ذاك الأب العطوف

إلى عمتي الغالية . . . أم خليل ذات الوردة المنفردة

إلى كل معاق صاحب إرادة في الحياة وعزم على المواجهة وإيمان بالتواصل

إلى كل إنسان أسعده القدر بما حُرِم منه سواه

شكر وتقدير

قال تعالى : ﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيْدَنَّكُمْ ﴾

فالحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، والصلاة والسلام على الذي بُعث ليخرج الناس من الظلمات إلى النور ، وعلى آله وصحبه شموس الضحى ، وقناديل الدجى .

وبعد :

فإنّ القلم ليعجز أن يسطر كلمات الشكر والتقدير لكل من كان له فضل أو مدّ يد العون في سبيل إخراج البحث على هذا النحو .

أبدأ شكري وحمدي لله عز وجل خالق الكون ، مالك السموات والأرض ، مدبر خلقه ، ومقدر شئونه ، بعد ذلك أتوجه بوافر الشكر والتقدير إلى الذين قدموا لي يد العون في تهيئة هذا البحث ، سواء بما يمتلكون من مصادر أم بما يحسنون من توجيه ، وأخص بالذكر عالم العربية أستاذي الدكتور / محمد صلاح أبو حميدة ، والأستاذ الدكتور / محمد البوجي ، والأستاذ الدكتور / فوزي الحاج ، وكما أخص أستاذي الدكتور / حماد أبو شاويش ، وأستاذي الدكتور / بسام بشير ، كما أتوجه بفائق شكري وتقديري إلى جامعة الأزهر ، هذا الصرح العلمي الذي أثبت كفاءته على مر السنين .

الملخص

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان (شعر محمد القيسي– دراسة فنية)، هادفة إلى تحليل نتاجه الشعري في ضوء المنهج الوصفي التحليلي، والاستعانة بالمنهج الدلالي والأسلوبي، فجاءت هذه الدراسة مشتملة على مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. وقد بيّن الباحث في المقدمة أسباب اختياره لهذا الموضوع، وأهمية الدراسة، وأهدافها، وأهم الدراسات السابقة، ومحتويات الدراسة، ومن ثم عرض منهج البحث .

أما التمهيد الذي حمل عنوان (حياة القيسي)، فأفرده الباحث للحديث عن حياة القيسي والعناصر المؤثرة في تكوين تجربته الشعرية التي أسهمت في صياغته شاعراً وإنساناً .

وتناول الباحث في الفصل الأول المحاور الدلالية، المتمثلة في خمسة مباحث : المبحث الأول : الموت والحياة، تحدث فيه عن رؤية الشاعر لقضية الموت الذي يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة وطريقاً من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها، أما المبحث الثاني، فيكشف عن حنين الشاعر إلى وطنه الذي لم يكن حنين العاجز الضعيف، بل يتخذ منه انطلاقة نحو التخلص من حالة الاغتراب القاسية التي يعيشها بعيداً عن وطنه. كما تناول الباحث في المبحث الثالث الأرض والمكان، وبيَّن أن روح الأرض والمكان في شعر القيسي تغذي التجربة الشعرية متجاوزة دلالتها الحقيقية إلى دلالة شعرية تتفق ورؤية الشاعر، فهي ليست تراباً أو جبالاً فحسب، بل هي رمز للوجود، وهي الوطن بالذات. كما تناول في المبحث الرابع العروبة، وكشف فيه عن قومية الشاعر العربية التي تعتبر جزءاً من كيانه وروحه، فأخذ على نفسه التغني بأفراح أمته وإنجازاتها والتألم لأفراحها ومآسيها، في حين تناول في المبحث الخامس المرأة وتحدث فيه حول المرأة الأم، والمرأة الحبيبة، والمرأة الوطن .

وحاول الباحث في الفصل الثاني الذي جاء بعنوان (الرمز والصورة) الوقوف عند أهم التقنيات والأساليب التي وظَّفها في النص الشعري، وجاء هذا الفصل في مبحثين، فخصص المبحث الأول للحديث عن (الرمز والأسطورة) وبيّن تلك الأسباب التي تلجئ الأديب إلى هذه الوسيلة الفنية، وتحدث عن ضوابط استثمارها واستخراج بعض تلك الرموز التي وظفها القيسي في أعماله، ومن ذلك شخصية عنترة التي كانت رمزاً للوطن والمقاومة والسيرة النضالية، كما وظف المدينة الأندلسية (قرطبة) والتي ترمز إلى الإصرار على العودة للوطن قبل ضياعه، كما بين الباحث

وظيفة الأسطورة وحاول استخراج ما ورد في نصوص القيسي الشعرية من أساطير مثل: أوررا، طراودة، جلجامش وغيرها .

وتناول في المبحث الثاني من الفصل الثاني (الصورة الشعرية) حيث بيّن أن الصورة في شعر القيسي جاءت بناءً متوحداً متكاملاً لا يجوز معه فصل جزئياتها والاستغناء عن بعضها، وتأتي كلها نابضة بالحركة والإحساس .

ووقف الباحث في الفصل الثالث من هذه الدراسة الذي حمل عنوان (الإيقاع الموسيقي)، على النواحي الموسيقية والجمالية التي تضمنتها نصوص القيسي الشعرية، وقد أفرد المبحث الأول منه للحديث عن (الإيقاع الخارجي) متمثلاً في الوزن والقافية، ووظيفتهما في شعر القيسي وأثرهما في إنتاج الشعرية .

وتحدث في المبحث الثاني من الفصل الثالث عن (الإيقاع الداخلي) متمثلاً في (بنية التوازي – التشاكل، وبنية التوازي–الاختلاف)، وفيه عرض الباحث عرضاً مفصّلاً عن بنية التوازي–التشاكل التي تمثلت في (الجناس، تكرار الألفاظ، تكرار الجمل، الترادف، التوازي الصوتي). أما بنية التوازي–الاختلاف، فاقتصرت على (التقابل) ودوره في تحقيق التفاعل الدلالي .

وفي الفصل الرابع الذي جاء بعنوان(الملامح الحداثية في شعر محمد القيسي) تناول الباحث ثلاثة مباحث، خصص المبحث الأول منها للحديث عن (تداخل الأجناس الأدبية)، فبيّن أهمية تداخل الأجناس في نصوص القيسي الشعرية ودورها في تلوين الخطاب الشعري، فأشار إلى الحوار ودوره في بناء أحداث النص ووظائفه، وإمكانية اتخاذه وسيلة يعرض الشاعر من خلالها أفكاره، ثم تحدث عن السرد، والأمثال الشعبية، والأغاني الشعبية، والحكاية، وبيّن دور كل منها في بناء النص

وتحدث في المبحث الثاني من الفصل الرابع عن (شعرية الألوان)، فبيّن مدى تأثير الألوان على نفسية الشاعر وانعكاسها على الدلالة الشعرية، ومن أبرزها: اللون الأبيض، والأسود، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق .

أما المبحث الثالث من الفصل الرابع فكان للحديث عن (التشكيل الكتابي)، وبيّن الباحث أثر استخدام هذه التشكيلات وإيحاءاتها على الدلالة الشعرية .

واستعنت في دراستي بكل ما تيسر لي من مصادر ومراجع، واخترت من الشعر ما يناسب دراستي، وقد قمت بعرض أهم ما توصلت إليه من نتائج وتوصيات في الخاتمة.

ودائماً أسألُ الله العليّ القدير أن أكون قد وفقت في بحثي هذا، فما أصبت فبتوفيق من الله تعالى، وما قصرت وأخطأت فمن عند نفسي .

الباحث

Abstract

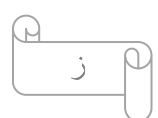
This study came under the title (hair [Mohammed al-Qaisi _ Technical Study), targeted to the analyze his poetic product in light of the descriptive and analytical approach, this study came containing an introduction, preapprehension , four chapters and an epilogue. the researcher in the introduction has clarified the reasons for choosing subject, and the importance of the study, its objectives, its most previous studies, and the contents of the study, then display the search approach .

Concerning the preapprehension which was entitled (Qaisi's life) the researcher limited it to talk about the life of the Al-Qaisi and the influential elements in the formation of his poetic experience that contributed to the drafting of him as a poet and a man .

The researcher talked in the first chapter about semantic axes, represented in five sections: Section I: life and death, in which he talked about the poet point of view for death, who see it as a starting point towards a dignified life and a way of ways the happiness he dream of achieving, the second section shows poet's nostalgia to his homeland which was not the longing of a weak helpless man , However he make it a start to get rid of the harsh alienation experience he lives away from home. The researcher has also talked at the third section about the ground and place, And Illustrated that the spirit of the earth and place in the poetry Qaisi feeds poetic experience surpassing it's genuine significance to poetic significance which fits with the poet seeing , It's not only sand or mountains , but a symbol of existence, and is precisely home . He had also addressed Arabism in the fourth section , and revealed

The poet Arabian nationality , which is part of his being and his soul, So that's why he took responsibility of praising his nation's happiness and achievements and suffer for it's tragedies , In the same time he had addressed the women in the fifth section and talked about women as a mother , as beloved , and women home .

The researcher has tried in the second chapter , which came entitled (symbol and image) to stand at the most important techniques and methods that was used in the poetic text , this chapter is came two topics , the first topic to talk about (symbol and myth) and explained those reasons which make the poetic to this artistic way , he talked about the controls of investing it and extracting some of those symbols that were employed by Qaisi in his



work, for example : character of Antara, which was a symbol of the nation resistance, and Biography of struggle, he also employed Andalusian city (Cordoba), which symbolizes to the determination to return home before the losing it , the researcher has also explained the function of myth and tried to extract what is stated in the poetic texts of Al-Qaisi from legends like: Aurora, Troy the, Gilgamesh and others .

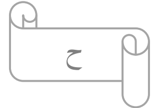
He addressed in the second part of the second chapter (poetic image) where he expressed that the image the in Qaisi's poetry came as an integrated united building which doesn't allow the separate the fractions of image and withdrawal some of it , and all come full of movement and sensation .

The researcher has focused in Chapter three of this study which is entitled (rhythm musician) on aspects of musical and aesthetic contained in Al-Qaisi's poetry , he had also made the first section of it to talk about (outer rhythm) represented in weight and rhyme, and their function in the Al-Qaisi's poetry and their impact on the production of poetry .

And talked in the second section of the third chapters about (inner rhythm) Represented in (structure of parallelism_ the similarity , and structure of parallelism_ the difference) and here the researcher showed a detailed presentation about the structure of parallelism _ the similarity which was viewed in (alliteration, repetition of words, repetition of sentences, synonymy, voice equilibrium). And for the structure of parallelism _ the difference is was viewed only in (concordance) and it's role in achieving semantic interaction .

In the fourth chapter , which was entitled (modernist features in the poetry of Mohammed al-Qaisi) The researcher has taken three sections, He devoted the first section to talk about (Literary genres overlapping), He showed the importance of genres overlapping in Al_Qaisi poetry texts and its role in coloring the poetic speech, So he pointed to dialogue and its role in the construction of the text's events and its functions, and the possibility of using it a way in which the poet shows his thoughts, then talked about the narrative, proverbs, folk songs, and the story, and showed the roles of each one in the construction of the text .

He also talked in the second part of the fourth chapter about (colors Lattice), And revealed the extent of the impact of colors on the psychology of



the poet and its reflection on the poetic significance, and notably : white, black, red, green, yellow, and blue .

The third section of the fourth chapter was specified to talk about (written composition), and the researcher has shown impact of using these formations and its inspirations on the poetic significance .

And I seek help in my study with all the facilitated sources and references, and I chose from poetry what suits my study , and I represented the most important findings and recommendations in the conclusion .

I always ask Almighty God that I have succeeded in this research, what I have succeeded in is by god's luck for me , and what shortened and missed it upon myself .

Researcher

فهرس المحتويات

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على معلم البشرية وإمام الخلق محمد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه وسلم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين ، وبعد :

يعد الشاعر محمد القيسي من الشعراء الفلسطينيين البارزين في العصر الحديث، الذين التزموا بقضيتهم الوطنية، وسخَّروا أقلامهم في الدفاع عنها، وتصوير مأساة شعبهم ومعاناته خلال القرن الماضي ومطلع القرن الحاضر؛ فاخترت هذا الموضوع إيماناً مني بقدرات الشاعر محمد القيسي الفنية، واتجاهه الإبداعي الذي سخره في سبيل قضيته وشعبه، وقد تعرض لشعره بعض الباحثين، ولكن تولد في نفسي إصرار يقضي بدراسة شعره وتقديمه للقارئ العربي في ثوب نقدي وتحليلي جديد . فالقيسي دخل عالم الإبداع الشعري بخطى ثابتة تتقدم تبعاً لتقدم عمره الفني، وقد جسد من خلال عطائه الشعري صوتاً شعرياً متميزاً، يستحق البحث والدراسة، ولو قُدر لهذا الشاعر أن يطول به العمر لربما حقق نجاحاً أكبر، واستطاع أن يخرج بشعره من دائرة المحلية إلى ما هو أوسع منها .

بدأت علاقتي بشعر محمد القيسي مع التحاقي ببرنامج ماجستير اللغة العربية، تلك الفترة التي تمثل لدي مرحلة انعتاق الفكر، وحب البحث، إذ كنت دائماً أبحث عن الشعر الذي أفهمه، ويتصل بواقعي الإنساني خاصة، والفلسطيني عامة. وهكذا وجدت في شعر محمد القيسي ما أصبوا إليه، فقد جذبني حبُّه الشديد لوطنه، ورأيت لديه لهفة دائمة وحباً معششاً في أوصاله، مشبعاً بالغربة وكارهاً لها. ووجدته متصلاً بتراب فلسطين، يقيم للريف خيمةً في تلافيف عقله، ويتحد معه في لونه وبساطته وامتداداته، وهكذا دخلت عناصر الطبيعة في تشكيل صوره وأخيلته.

وقد زاد من رغبتي في تناول هذا الموضوع أن الدراسات التي تناولت شعر القيسي لم تعرض لتجربته المتنوعة مجتمعة في مجلداته الشعرية الثلاثة، وهذا ما دفعني إلى استقراء هذه المجلدات الشعرية، باتخاذ المنهج الوصفي التحليلي طريقة في البحث والتحليل، وبالاستعانة بالمنهج الدلالي والأسلوبي .

أما أهمية الدراسة فتكمن في أمرين: الأول أنها تتناول شاعراً مهماً غزير الإنتاج، ذا حس إبداعيّ عال، كرّس حياته كلها للإبداع، وعلى رأسه الشعر، واستطاع أن ينجز خلال عمره الإبداعي (١٩٦٨، ٢٠٠٢) قرابة أربعين مؤلفاً، توزعت بين الشعر والنص المفتوح والسيرة، والثاني أنها تعكس من خلال تحليل الظروف المعقدة والمتشابكة التي مرّ بها الشعب الفلسطيني، والتي شكلت مرتعاً خصباً للارتقاء بالتجربة الإبداعية الفلسطينية عامة، وتجربة القيسي خاصة .

أما بالنسبة لأهداف الدراسة، فهي تهدف إلى محاولة قراءة شعر القيسي من منظور وصفي تحليلي، بما يتيح لنا فهماً أعمق لهذا الشعر، والتعرف على بعض الخصائص الفنية فيه، وإبراز مواطن الحنين والغربة، والموت، والجوانب الإنسانية وغيرها، ومن ثم الكشف عن وعي الشاعر الفلسطيني بعروبته ودفاعه عن قضيته الفلسطينية، وأيضاً استكمال جانب مهم في شعره، وهو توظيف الرمز والصورة، والموسيقى، والملامح الحداثية بأنواعها وغير ذلك من القضايا الفنية.

واعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من حدود النص الأدبي في دراسة الظواهر الفنية وتحليلها، وهو ما يتيح له إمكانات أوسع في الولوج إلى النصوص الشعرية ومقاربتها، والكشف عن بنياتها الدلالية والتركيبية بعيداً عن الأحكام الانطباعية والذاتية. مع الأخذ بعين الاعتبار القوى السياسية والتاريخية الفاعلة في التجربة الشعرية، ولكن ليس بالوقوف عند المادة المعطاة، وإنما كيفية توظيفها في عملية الخلق الشعري.

أما الدراسات والأبحاث التي تناولت قضايا محددة من مسيرته الشعرية، فمن أبرزها :

- الشاعر والنص، محمد القيسي، دراسة: إبراهيم خليل، ط١، المؤسسة العربية للنشر، ١٩٩٨
- الاغتراب في شعر محمد القيسي ، عمر العامري، رسالة ماجستير، ٢٠١٠ .
- فضاء الموت في ثلاثية حمدة لمحمد القيسي، والتنوع الأجناسي، وردت هذه الدراسة في كتاب(من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن)، إبراهيم خليل، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٦ .

وقد كان كتاب (الشاعر والنص، محمد القيسي) للدكتور إبراهيم خليل، من أكثر المراجع التي أفدت منها، حيث حاولت أن أربط بين اعترافات الشاعر الواردة في هذا الكتاب ونتاجه

الشعري، وفيه يعرّف الكاتب بالقيسي من حيث المولد والنشأة، ويتحدث عن بعض السمات الأسلوبية المتمثلة في تكثيف الرموز وتنوعها والعناية بالوزن والإيقاع .

وهكذا يجد الباحث ما كتب عن القيسي لا يعادل نتاجه الشعري ولا يتجاوز كونه آراء نقدية تحتاج إلى مزيد من التعمق والشمولية ، وهو ما سعت لتحقيقه هذه الدراسة التي جاءت في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة :

فأما التمهيد فقد تناول مولد الشاعر ونشأته، والعناصر المؤثرة في تكوين تجربته الشعرية التي أسهمت في صياغته شاعراً وإنساناً، وانعكست بمختلف تجلياتها على منجزه الإبداعي لا سيما الشعري منه، فأشار إلى مقتل والده والمنفى والمكان، وأثرها في تكوين غنائية الجوّال، كما عرض التمهيد لمسيرته الأدبية ابتداء من إصداره الأول عام ١٩٦٨م، حتى آخر أعماله التي لم تنشر بعد .

أما الفصل الأول فقد تناول بالدراسة والتحليل المحاور الدلالية التي كانت الأوضح والأشيع في تجربة الشاعر، والتي تشكّل خيطاً يخطم سلسلة من التداعيات والظواهر الأخرى عنده، وقد قسَّمه الباحث إلى خمسة مباحث:الأول الموت والحياة، والثاني الحنين والغربة، والثالث الأرض والمكان، والرابع العروبة، والخامس المرأة .

أما الفصل الثاني : فكشف عن توظيف الرمز والأسطورة في شعر القيسي ، والذي اعتمد على رموز معالم الطبيعة، واعتماده على أساطير الإغريق (اليونان)التي اطلع عليها، والحديث عن الصورة الشعرية من خلال التعرف إلى أهم مصادرها ودراسة أنماط بنائها، ثم الحديث عن الصورة الكلية، وأثر التكامل البنائي في الصورة في تحقيق الأثر الجمالي للقصيدة .

وفي الفصل الثالث: الذي جاء بعنوان (الإيقاع الموسيقي) تناولت الدراسة الإيقاع الخارجي، وما فيه من تشكيل موسيقي للأوزان، ثم عرضت للقوافي وأنماطها، وأثر تنوعها في تحقيق الإيقاع الموسيقي، ثم انتقلت للحديث عن الإيقاع الداخلي، وفيه عرض عرضاً مفصلاً لبنية التوازي – التشاكل، وبنية التوازي– الاختلاف، للكشف عن جانب التوتر الشعوري والدلالي الذي ينتظمها، وتعمق المعنى الذي تعبر عنه الأسطر الشعرية، مما يجعل من بنية نصه الشعري نسيجاً محكم الخيوط، ومتناسب الوحدات والبنى والإيقاع الموسيقي .

أما في الفصل الرابع والأخير من هذه الدراسة، فقد تناول الباحث الملامح الحداثية في شعر القيسي، ولاحظ أن الشاعر نظم قصائده في أشكال شعرية مختلفة مستفيداً من التقنيات الحديثة في بناء النص الشعري كتداخل الأجناس الأدبية، وشعرية الألوان، والتشكيل الكتابي، وهو ما يسهم في إثراء النصوص، وتعميقها، وتكامل بنيتها الدلالية .

وفي الخاتمة لخصت الدراسة ما توصل إليه الباحث من نتائج، لعلها تفتح آفاقاً جديدة للباحثين للاستفادة منها، واستكمال ما لم يتم تناوله في هذه الدراسة، والتوسع في بعض القضايا التي اتسمت بالاختصار أو الاقتضاب.

وبعد فقد بذلت جلَّ جهدي في إخراج هذه الدراسة على وجه أرتضيه ، وآمل من الله عز وجل أن تنال رضا القارئ، وان تكون فاتحة لدراسات أخرى على الدرب نفسه.

وأخيراً أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور محمد صلاح أبو حميدة، الذي غمرني بلطفه، وحفّني برعايته، وأفاض عليّ من بحر علمه. كما أتوجه بالشكر إلى الأساتذة الأكارم والعلماء الأجلّاء أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرموا بقراءة البحث وتقديم ملاحظاتهم عليه، فكانوا كما عهدناهم دائماً حراصاً على إسداء النصح وتقديم يد العون والمساعدة لكل طالب علم جادّ .

تمهيد

حياة محمد القيسي

هو محمد خليل القيسي، شاعر فلسطيني، ولد في قرية كفر عانة، قضاء يافا عام ١٩٤٤م، تنقّل مع العائلة في قرى فلسطينية حتى وصل المخيم – مخيم الجلزون – عام ١٩٥٠م، حيث تعلم هناك الكثير من الأغاني الشعبية الفلسطينية التي كانت أمه وعدد من النساء يرددنها، وقد تركت هذه الأغاني أثرها في شعره . حصل القيسي على البكالوريوس في الأدب العربي، وعمل عدة سنوات في سلك التعليم في مدينة الدمام (السعودية)، ثم أمضى أربع سنوات متنقلاً بين بغداد ودمشق وبيروت والكويت وبنغازي قبل أن يعود إلى عمان عام ١٩٧٧م، عمل في حقول الصحافة والإعلام والتربية في عدة بلدان عربية، ومنذ عام ١٩٨٧م تفرغ للنشاط الثقافي والإعلامي[١] .

بدأ القيسي كتابة الشعر مبكراً منذ عام ١٩٦٠م، وقام بنشر قصائده الأولى في مجلة " الأفق الجديدة " ومجلة " الآداب"[٢] وغيرها من المجلات الأخرى، وقد نالت قصائده إعجاب بعض الدارسين، ونقاد الأدب أمثال: صبري حافظ، وعبد الرحمن الكيالي، وغالي شكري، وشوقي بغدادي، ورجاء النقاش وهناك من درس شعره أمثال: إبراهيم خليل، وخليل السواحري، وخليل أحمد خليل، وياسين رفاعية وغيرهم[٣]، وقد تأثر القيسي بالشعراء قديماً وحديثاً، وانعكس ذلك جلياً في شعره .

لذلك يعد القيسي واحداً من الشعراء الذين لهم مشوار حافل بالإنجازات، وخاصة في مجال الشعر، إذ حصل على جائزتين مهمتين في الأدب، حصل عليهما عام ١٩٨٤م، أولى هذه الجوائز هي جائزة " ابن خفاجة الأندلسي للشعر " عن ديوان " منازل في الأفق " التي يمنحها المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد، والثانية هي جائزة " عرار الشعرية " التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين عن مجمل أعماله" [٤].

تميز الشاعر محمد القيسي في شعره بأسلوبه المليء بالحب والحنين لبلاده فلسطين، وهو شاعر له خصوصية واضحة في أعماله الشعرية ، وله دواوين كثيرة متنوعة، منها ديوان " خماسية الموت والحياة ، راية في الريح، ناي على أيامنا " وغيرها من الدواوين الأخرى .

---

[١]- انظر : محمد القيسي – الشاعر والنص ، د. إبراهيم خليل ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ١٩٩٨ ، ص ١٧ . وانظر كذلك موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر ، د. سلمى الجيوسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ١٩٩٧، ص ٣٩٧ . انظر أيضاً : مختارات من الشعر الفلسطيني ، د.علي الخليلي ، عمان عاصمة للثقافة العربية ، ٢٠٠٢ ، ص ١٨٥ .

[٢]- الشاعر والنص ، ص ١٧ ، ١٨ .

[٣]- المرجع السابق ، ص ٩ .

[٤]- المرجع نفسه، ص ٢٠ .

عانى القيسي، منذ طفولته وحتى بروزه كشاعر كبير، ظلماً شديداً من قبل الاحتلال بدءاً من نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، ومروراً بمراحل طويلة من التشرد هنا وهناك، بالإضافة إلى حدث آخر وهو مقتل أبيه على يد الانجليز وهو صغير، والذي أشار إليه في قصيدته " الصورة والتذكار " :

ويصيرُ لونُ قميصي الكاكيِّ أحمرَ مثلَ حطَّةِ والدي ،
– الله يرحمه – أبيا كان
فعاجله رصاصُ الإنجليز ،
– وكان عمري يومها سنتين –
فهاهت ساعةً أمي ، وكان البين
عميق الحزن ،
– إذ إني كبرتُ ، عرفت ذلك من أغانيها التي ما زلتُ
أذكرُ ، حينما كانت تهدهدني بها ، حينا لكي أغفو –[1]

فهذا المقطع يكشف عن حالة من الحزن الشديد والألم الذي ترك أثراً عميقاً وبارزاً في حياته، طوال سنوات عديدة، سواء لمقتل أبيه الذي استشهد في ثورته ضد الانجليز، أو وفاة الشقيقة، أو وفاة الأم ، ومنذ تلك الحادثة، ظهرت لدى القيسي الموهبة الشعرية " وكل ذلك أضفى عليه الطابع السياسي، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بمأساة شعبه الفلسطيني " [2] .

يعد القيسي من الشعراء غزيري الإنتاج، إذ إن لديه الكثير من الأعمال والإنتاجات الأدبية المختلفة، وخاصة في عقد التسعينيات، ما يسمى (الأيقونات والكونشرتو) الصادر عام ٢٠٠١، و (الحديقة السرية) وهو عمل روائي صدر في عام ٢٠٠٢م، و (الدعابة المرة ، مقاربة القصيدة) وهو عمل نثري أنتجه في عام ٢٠٠٢م وغيرها. وهذا يبين لنا تعدد إنتاجاته الفكرية والأدبية سواء في مجال الشعر أو النثر أو النقد .

هذه العوامل وغيرها أدت إلى صقل موهبة القيسي الشعرية، " فكانت روحه مزيجاً من الألم، والحزن، والتشرد، والحب، والغربة، والتساؤل، وكان بامتياز، " المغني الجوال " و " غرّيد الحزن الموزون " و " عازف الشوارع "[3]، إلى أن غادر الحياة في عمّان، في الأول من آب عام ٢٠٠٣م إثر جلطة دماغية حادة، عن عمر يناهز تسعة وخمسين عاماً، ودفن في مقبرة الرصيفة إلى جانب أمه حمدة .

---

[1]- الأعمال الشعرية ، محمد القيسي ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ج١ ، ١٩٩٩ ، ص ١٢١ .
[2]- مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، د.إبراهيم خليل ، ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ ، ص ٣١٠ .
[3]- الاغتراب في شعر محمد القيسي ، عمر العامري ، جامعة اليرموك ، رسالة ماجستير ، ٢٠١٠ ، ص ٣٤ .

الفصل الأول – المحاور الدلالية

المبحث الأول – الموت والحياة

المبحث الثاني – الحنين والغربة

المبحث الثالث – الأرض والمكان

المبحث الرابع – العروبة

المبحث الخامس – المرأة

المبحث الأول – الموت والحياة

المبحث الأول : الموت والحياة

لم يكن الشعر العربي الحديث كله شعر يأس وغربة وضياع وقلق، فهناك أشعار تغنت بالأمل والحياة والتجدد والانبعاث، أو ما يسمى عند ريتا عوض بقصيدة الموت والانبعاث التي نجدها حاضرة في أشعار بدر شاكر السياب، وخليل حاوي، والبياتي، والقيسي وغيرهم .

فالصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر، هو صراع بين الحرية والحب والتجدد من ناحية، وبين الحقد والاستبعاد والنفي من المكان من ناحية أخرى، وهذا ما أراده القيسي في أشعاره للتخلص من المنفى وظلمته .

لذا كان القيسي كثير التوجه للتفكير في كنه الموت وفلسفته، وهو ما يجعلنا نستشعر ما تحلَّى به القيسي من خبرة وبُعد نظر، حينما كتب أول دواوينه الشعرية حول الموت وفلسفته، ومدى تأثيره عليه وهو ديوان (راية في الريح) عام ١٩٦٨م، " فهو مملوء بظاهرة الإحساس بالضياع، وقسوة المنفى والشوق إلى حياة أخرى، يتخفف فيها الشاعر من أثقال الحزن والشجن "[١]، لا سيما قصائده (كفر عانة، المصلوب، الصمت والأسى) وغيرها .

ومن هنا كانت تلك البداية التي عبر من خلالها عن خلجات قلبه الحزين، ولوعته الصادقة، ثم توالت عليه الأحزان لتثري لديه الإبداع الشعري، مات والده، وأمه، وشقيقته، فكانت فجيعته متعددة المحاور، متشعبة الانفعالات، وكانت طبيعته الشفافة وحساسيته المفرطة أقوى من الشعر وقوته الدافعة، فوقع شعره تحت وطأة هاجس الموت الذي سيطر على فكره، وتخلل حياته حتى أصبح مع تعادل طرفي الحياة والموت يخضع لأقصى درجات التوتر النفسي والانفعالي الحاد، مما يعكس نوعية الحياة التي كان يحياها .

فالموت والحياة كلمتان متضادتان استُخدِمَ كلٌ منهما بمعناه الحقيقي والمجازي في قصائد القيسي الشعرية، وهذا التضاد يحمل صورتين متعارضتين، تنبثق الأولى من واقع المأساة التي تحيط بالوطن المحتل من القتل والتدمير، والثانية من الإحساس الدافئ الذي يبعث في القارئ الأمل، ويتعدى الأفق المأساوي الواقعي إلى آفاق جديدة بما تحمله من بشرى ورجاء واثق

---

[١]- محمد القيسي - الشاعر والنص، ص ٣٩ .

بالمستقبل، وارتياح بنظرة تفاؤلية بينة، ألا وهي الحياة بكل عناصرها النابضة، ولكن الموت ينتج الحياة ويصنع المستقبل، فيعتبر الموت صورة الحياة في المرآة .

لذا سيطرت فكرة الموت على فلسفة الكثيرين من الشعراء القدماء أو المحدثين وأفكارهم، فربطوا كل تفكيرهم ومعتقداتهم وسلوكياتهم بهذه الفكرة، وربما العلاقة الجدلية بين الموت والحياة جعلت القيسي يرى الحياة مرادفاً للموت، والموت مرادفاً للحياة، " لكنه موت مفتوح كالأفق لا شيء يغلقه"[(١)]. حيث أن كل لحظة في حياة القيسي تحمل في طياتها الموت الزؤام، ولحظات الموت المنتهية تحمل حياة جديدة، إنها دائرة لا بداية لها ولا نهاية .

فقضية الموت في شعر محمد القيسي محور من محاوره الأساسية، كما هي محور من محاور الوجود الإنساني والبشري، ويعد القيسي من الشعراء المعاصرين الذين أولوا اهتماماً كبيراً لقضية الموت في أشعارهم، لما تمثله من نقطة تحول خطيرة في مسار الإنسانية، " وهذا يجعل التفكير الدائم بالموت، وهذا الوعي المحزن للنهاية قد حمل بعض الشعراء على استدعاء الموت من أجل الخلاص من هذا الموت المرافق للحياة "[(٢)]، وهناك عدة أسئلة تدور حول الشاعر (القيسي)، ما موقفه من الموت والحياة من البداية والنهاية ؟ وهل استطاع الموت أن يمنع عنه التفكير في الحياة ويسلمه لليأس والقلق؟ أو أن الموت كان دافعاً قوياً لمتابعة الحياة عنده، والوقوف في وجه كل ما يقطع عليه التعلق بها، وتتم الإجابة على هذه الأسئلة من خلال بعض النصوص والشواهد التي توضح بشكل قاطع نظرته إلى الموت والحياة، ونظرته إلى نفسه، ومن يتتبع ظاهرة الموت والحياة عند محمد القيسي، يجد أنها تتوزع على مرتكزين أساسيين هما :

١- التفكير في الموت من أجل الحياة .
٢- موت الذات .

يتضح هذان المرتكزان من خلال دوال الموت التي بلغ عددها (٤٩٥) مفردة، كانت الغلبة لمفردة (موت) والتي بلغ ترددها (٢٢٠). بالإضافة إلى دوال (الحياة) التي بلغ عددها (١٤٠) دالة،* تضاف إلى ذلك العديد من الدوال التي ترتب وجودها على وجود الموت، مما

١- زمن الشعر، أدونيس، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ١٨٠ .

٢- الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، د. مفيد قميحة، ط١، دار الآفاق، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٨٤ .

* تم إحصاء هذه المفردات من قبل الباحث .

يرفع لديه درجة الإحساس بالموت الذي انتشرت رائحته، وامتدت على مساحة واسعة من قصائده الشعرية، مما يوحي بمعايشة الذات الشاعرة للموت بكل صوره وأشكاله .

ففي إحدى قصائده نلحظ عدم ذكره لكلمة الموت، وإنما نجدها تنبثق فجأة حينما يتحدث عن قرميد، أو المنزل، أو النافذة، مستشهداً بذلك في قصيدته (النافذة) قائلاً :

ومنها تطلُّ وتنده أم محمد
على أخواتي
ومنها يصيح أبي يا محمد
تعال فقد صادني الإنجليز أخيراً
تعال فإني سأذهب [١]

هذا موقف يربط فكرة الموت بموقف الإنسان من الوجود وشقائه الأبدي وإحساسه بدنو مصيره المحتوم، وحضور الشاعر الطفل الذي عاش بمحض الصدفة ولم يذق طعم العيش بكرامة ولا حقه الطفولي، فالموت يتدرج بداية من السطر الأول وحتى السطر الأخير، فبدأت الأبيات بالصراخ لتوحي بلحظة الفراق والألم مع ما تثيره كلمة (تنده) من فزع داخلي من الصراخ والعويل، وكأن هناك تلازماً ما بين الصراخ والفراق .

يُلاحظ في الأسطر الشعرية السابقة تدفق وتتابع الأفعال المضارعة (تطلُّ – تنده – يصيحُ) يظهر مدى هول الصدمة على النفس، وكأن هناك شيئاً سيحصل باستخدامه كلمة (سأذهب)، واستخدام أداة النداء (يا) يلقي بدلالة واضحة على تتابع الحركة ما بين الصراخ والذهاب، مما لا يعطي فرصة للتراجع عن الفعل وحدوثه. والتركيز هنا على الزمن الحاضر لا يعني سلب الزمن الماضي قوته ووجوده أو نسيان الماضي، وإنما هو إشارة إلى عمق المأساة والموت المتلاحق تلو الآخر .

يبدأ المقطع الشعري بالفعل (تطلُّ) وينتهي بالفعل (سأذهب)، ليحاط المقطع بسوار من الفزع والخوف والحسرة، ثم ينتقل الشاعر من البداية الاسمية إلى البداية الفعلية في السطر الثاني، وكأنه يشعر بالصوت العالي والصراخ في البداية الاسمية، أما البداية الفعلية فتمور فيها الحركة التي يظهر أوارها بعد الصدمة التي أعقبها الصراخ والنواح المطبق، وكأن الصراخ لا يفي أم محمد حقها فلا بد أن تنطلق الحناجر، فجاء الفعل المضارع (يصيح) ليؤدي

[١]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ٢٣٥ .

المهمة، ويستخدم (الصياح والصراخ) ليزيد من ارتفاع الصوت، وتهتز الأرجاء بتلك الأصوات، ثم تكون نهاية السطر الأخير بالفعل (سأذهب) الذي يؤكد التواصل وعدم الراحة والانقطاع عن الحياة، لتستمر ثورة الضجيج والصياح والصراخ لتنذر، وتُعلم الجميع بفقد رجل عظيم .

ما يُلاحظ في السطر الأخير ظهور مدى الاستسلام لقضية الموت ، فلا مدافعة ولا تحدٍ، ولعل ذلك يجدي بعض النفع حيال أمرٍ لا يساورُ الشاعر فيه الشك بأنه مغلوبٌ على أمره، ولا يكفي أن تموت في نفسه ذكريات القرية ومأساتها. بل لا يكفي من موت أخته (زكية) التي أخذت تتجرع البنزين ظناً منها أنه يشفي من المرض، ولهذا يعاتب الشاعر نفسه وأنه السبب في اقتراف هذا الذنب بحق أخته زكية، وأنه ارتكب جريمة لعلها تغفر له مخاطباً أخته قائلاً :

إغفري لنا يا زكية
اغفري إن نسينا أو أخطأنا
واغفري يا أختنا المباركة
أن دفناك في ثياب الطفولة
كما دفنا مشاوير الزعتر والزبيب
وذهبنا
إغفري لنا هذه الحياة بعدك [١]

إذا أتاح له الزمن فرصة ليحيا من جديد، فإن شبح الموت يلاحقه من مكان إلى آخر، فالعتاب صريح في شعره، أو ما يسمى بعتاب النفس عن طريق استخدامه لفعل الأمر(اغفري) الذي يوحي بالحسرة والندم على أخته زكية، وكأنه المذنب في حقها، واستخدمه للهمزة في قوله (اغفري– اغفري– اغفري– اغفري) كلازمة شعرية للتأكيد على ما يريد إيصاله بدليل التكرار للفظة نفسها أربع مرات في الفقرة نفسها .

يضفي الشاعر على الصياغة دلالة دينية باستدعاء النص القرآني من سورة البقرة في قوله تعالى: "ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا"[٢] ليجعل مكانة أخته فوق مكانة الإنسان العادي. واستخدام الفعل الماضي (ذهبنا) يدل على الموت المحتوم لكل إنسان، فيطلب المغفرة

[١]- المصدر السابق، ص١٤١، ١٤٢ .
[٢]- سورة البقرة، آية، ٢٨٦ .

منها، لأنه سيلحقها أيضاً. وعندما يذكر موت والده وأخته إنما يسترجع لنا ماضيه الأليم عبر استخدامه تاريخ موتهما، قائلاً في ديوان (كتاب حمدة) :

عن أبي الذي ضيعته الفرسُ ، أو الخندق ،
فوصلته الرصاصةُ عام ١٩٤٨م
وانتهيت إلى أرملة ،
عن كفر عانة ويافا
عن حاكورة النخيل قرب دارنا
عن بكائياتك حول الموت
عن زكية عام ١٩٥١
عن بهية وقد حملوها لتموت أمامك ،
وكنتُ ألهو عام ١٩٥٨
أسئلة لا تنام ،
ولا جواب لها الآن (١)

يتبدّى الإحساس بالضعف والحزن والانكسار منذ بداية المقطع الشعري الذي يبدأ بسرد أسماء القتلى والمدن التي قتلوا فيها بقوله (عن أبي – عن زكية – عن بهية) واستخدامه لحرف الجر (عن) الذي تكرر ست مرات في المقطع السابق يدل على ذكريات الماضي الحزينة لدى القيسي، سواء بمقتل أبيه أو مقتل أخته، تذكر الشاعر لتاريخ الوفاة إنما يؤكد على عدم نسيانه لتلك الأيام المؤلمة والحزينة، تلك التي لا تمحى ذكرياتها بتقادم الأيام والأزمان. وهذه تساؤلات جوهرية يطرحها الشاعر وليس لها نهاية، ولا يمكن للشاعر أن يتوقف عنها ما دام نزيف الدم مستمراً، ويبدو أن تكرار حرف الجر (عن) في بداية كل سطر شعري أسهم في توسيع الإطار المكاني للصور، ولعل هذا يحقق وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي، ولا سيما أن هذا الحرف اقترن بأسماء (أبي – كفر عانة – زكية – حاكورة – بهية – بكائياتك) مما جعل القصيدة تمثل لوحة مكانية يستطيع الفنان أن يرسمها بريشته، لوحة تتشكل عناصرها من صورة الأب الذي قتل على يد الإنجليز، وصورة كفر عانة التي هجر منها، ومقتل أخته زكية التي ماتت بسببه، ويتجه الشاعر لمحاورة أمه في عالم الأموات دون وسيط، فيقول في قصيدته (ممنون) :

١- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ١٥٦ .

لم أمت قبلك من قبل ،
لأحظى بنداك
لم أمت من حربةٍ ، أو غربةٍ ، حتى أراك
لم تشيعني إلى الشمس يداك
ولذا ظل نـهاري يابساً دون حراك [1]

يخاطب الشاعر نفسه، ولكنه في الوقت نفسه يحاور أمه عبر تصورات نفسية وافتراضات متناقضة، علّه يصل إلى ما يريد فيجد نفسه دون حراك لا فائدة ولا اطمئنان. تبدأ الأسطر الشعرية بأداة الجزم (لم) محملةً بمعنى التوجع والألم، متبوعةً بالفعل (أمت) ليجزم بأنه لم يمت من قبل، وأنه ينتظر نداك وليته يحظى به، واستخدامه لأداة الجزم (لم) التي ذكرت في الأسطر السابقة ثلاث مرات (لم أمت – لم أمت – لم تشيعني) يدل على الفراق والبعد الذي بينه وبين أمه، ويعزز رغبته هذه عندما تجسد الموت في صورة شخص يخاطبه، فتضفي عليه صفة الإنسانية فيستشعر بالهدوء، ويستأنس في محادثته، وهو يجزم بأنه لم يمت فيبدأ باستخدام أدوات الجزم تلو الأخرى في محاولة منه للوصول إلى جواب أو حقيقة. فهو في بادئ الأمر يجزم في كلامه لكن في نهاية الأسطر الشعرية السابقة يستسلم إلى أمر الواقع دون حراك أو نصرة .

يرى الشاعر أن لا حياة له بعيداً عن أمه، طالما أنه لم يحظ بندائها، ولم تمده بنور الحياة يداها، ولم يشعر بطعم الحياة، بل يفقد الإحساس بها، حيث توقف الزمان عن حركته التي تنبئ عن دورة الحياة وديمومتها (ولذا ظل نهاري يابساً دون حراك) .

وفي حركة رأسية تحول مسار خطابه المشحون بالجزم إلى ما يوحي بأنه يقف على أطراف المعرفة به، وقد اقتنع بأنه يابس دون جدوى أو حراك لذا أصبح موتها موته هو، وأنه فقد بموتها الإحساس بالأشياء وبالزمان، لذا بات لزاماً عليه أن يعد العدة ليشحن استفهاماته بصيغة تعجبية، علاوة على أن فقدانه الإحساس بالزمان والمكان قد أفقده القدرة على الرؤية، ففي بصيرته تتساوى كل الألوان، فالسرير أبيض، والكفن أبيض، والجدران بيضاء، قائلاً في ديوان (كتاب حمدة) :

[1]- المصدر السابق ، ص ١١٥ .

فالصمت أبيض

والجدران بيضاء ، بيضاء

كُلك بيضاء

والموت أبيض [1]

بدأت المقطوعة الشعرية بالسكون والصمت لكنه أبيض في داخله، الصمت أبيض والجدران بيضاء، والموت أبيض، " وإن كان الخارج بلون الكفن، فإن عالم الشاعر الداخلي عالم قاتم معتم، بسبب الحزن الذي يعيشه والمرارة التي تسبح في عروقه "[2]، وهذا يدل على أن اللون الأبيض –هنا– يحمل معنى الموت والانتهاء لا الحياة، لم تكن لديه القدرة على الإحساس والتفريق ما بين الصمت والجدران والموت فهو في نظره لون واحد ، ولكنه في نظر الآخرين ليس كذلك. ونلحظ استخدامه لكل من (الصمت – الجدران – الموت) كل منها لا ينطق. فالكل أصبح أبيض بالنسبة إليه، لأنه فقد الرؤية اتجاه إحساسه بالزمان والمكان، فكأنما اجتاز الشاعر المسافة التي تفصل بين الحياة والموت، أي ما بين المحسوس وغير المحسوس، فهذه كارثة حلت على الشاعر " شأنه شأن السياب – يستعجل موته، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فرثى نفسه باعتبار أنه مات بموتها هي"[3]، قائلاً في ديوان (كتاب حمدة) :

أنا ابنكِ هذا الخاسرُ الأكيدُ

......

ابنكِ الميت من غيظِ الموتِ

أيتها العربةُ البيضاءُ الخاصةُ بالأزهارِ ، والتلاوةِ

أين تذهبين بيومي ،

وأين تذهبينْ

بالعروس التي فاتها زفافي [4]

وهذا ما اتضح لديه في قصيدة (تورق الأشجار)، قائلا :

---

[1]- المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

[2]- محمد القيسي - الشاعر والنص، ص ٩٥ .

[3]- من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، د.إبراهيم خليل ، ط١ ، دار مجدلاوي ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٣٢ .

[4]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ١٢٢ .

إغرسي السكين في صدري ، وخليني أموت
شهقة تتبع شهقة
في حنايا الزرع ، في ظل البيوت
واسدلي آه على وجهي خرقة
ودعيني لندى الأعشاب أبتلُّ فأحيا وأعود [١]

يبدأ السطر الأول بفعل الأمر (إغرسي) الذي يحمل صفة الأمل، ولكن القيسي جعله يحمل معاني اليأس والقنوط (خليني أموت)، ولكن هذا الموت سرعان ما جاء ببطء شهقة شهقة، موت من أجل الوطن، وليس موت النفس، واستخدام الأمر في المقطوعة السابقة (إغرسي– اسدلي – دعيني) يكشف عن بنية التضاد بين (الغرس ودعيني)، فكلاهما تقارب حول التمسك بالأرض، " لأنه يرى في الموت بعثاً جديداً، ولكنه عندما استخدم دورة الموت والحياة، رأى أن الموت هو الخلاص من الذل والمهانة، لأن الموت بداية لا نهاية، في استخدامه للكلمات (أبتل – أحيا – أعود) تعبير فيه إشارة للعودة للحياة من جديد "[٢]. ويبدو لنا من خلال ذلك تمسك الشاعر بالموت من أجل الحياة، لأن اقترابه من الموت ليس نهاية الطريق، وإنما اقتراب من الحياة . لذا فإن رؤية القيسي للموت تنبع من أيديولوجية معينة، وهي أن استرجاع الوطن والعودة إليه لا يتحققان إلا عن طريق الموت والاستشهاد، فعشقه لوطنه جعله يعشق الموت، ويصوره لنا في ثوب جميل على خلاف ما هو في عرفنا. ونرى قصيدة أخرى مشابهة لسابقتها في عشقه للموت من أجل الحياة (الموت والعناق)، قائلاً :

حينما تسقط في ساحاتنا حتى الحجارة
حينما يهدم بيتٌ تلو بيتْ
يصبحُ الموتُ إشارة
وبدايات لصوت

عانق الموت بوجه الريح عانقْ
كل لون فوق وجه الأرض ، في نسْغِ البدنْ
أنت إن أصبحت عاشقْ
يسقُطُ المُحتلُّ في الطين ، ويبقي وحده وجهُ الوطنْ . [٣]

---

[١]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٩٦ .
[٢]- الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني المعاصر ، د.نظمي بركة ، الفجر للطباعة والنشر والتوزيع ، ص ١٧٦ .
[٣]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ١١١ .

ظهر الموت لدى القيسي في الأسطر الشعرية السابقة مكافئاً للحياة، حيث استخدم أسطورة البعث، ودلّ على ذلك باستخدام معنى موت من أجل الحياة، وهذا إحساس إيجابي بالموت .

نرى الموت هنا مغايراً لما ألفناه عند الشعراء، بالربط بين الموت والوحشة والغربة والانكسار والحزن، فالقيسي يحمل رؤية مختلفة للموت، الموت صورة لبدء حياة جديدة، وإشارة مطلقة تركها الشاعر لولادة عصر جديد مملوء بحياة التفاؤل والأمل. هذا ما ذكر في السطر الرابع حينما قال (بدايات لصوت) دلالة على الانتظار لمولود جديد، يبدأ بالبكاء فتبدأ الحياة من جديد .

فالموت ليس موت شخص بعينه ، وإنما هو إحساس إيجابي بالموت الذي تبدأ معه الحياة، فينعم بطعم الأرض والوطن." فالقصيدة تجمعها رؤية واحدة، وهي رؤية الخلاص من المحنة والحياة المليئة بالآلام والجروح، فلا يبقى إلا الموت الذي هو إشارة النصر، وبداية صوت الحرية "[1]. وهذه الرؤية دلل عليها بفعل الأمر (عانق) والمعانقة هي التمسك بالموت والخلاص من آثار الحياة ومصائبها، من أجل البدء بحياة جديدة .

تبدأ الأبيات بأسلوب شرط يربط بين الموت والحياة عكسياً، وفي حركة رأسية يمتد الأسلوب من السطر الأول :(حينما تسقط في ساحاتنا الحجارة ... والثاني (حينما يهدم بيت تلو بيت...) ليصل في السطر الثالث لجوابه (يصبح الموت إشارة...والرابع (وبدايات لصوت ...). وضع الشاعر من خلال هذا الأسلوب صورتين متقابلتين في مواجهة تبرز المفارقة بين وجوده الذي (يسقط المحتل في الطين)، ووجودهم الذي لا ينتهي (وبدايات لصوت)، لوجود من يكمل مشوارهم ، إنهم صور مصغرة عنهم ، يحيون الحياة من خلالهم مرة أخرى :

وجوده ⟵ **انقطاع . بإسقاط المحتل**

وجودهم ⟵ **امتداد واستمرار للحياة .(يبقى وحده وجه الوطن)**

استطاع الشاعر، وبدوال تفوح منها عفونة سقوط المحتل، وتمتلئ بالأمل والتفاؤل لمستقبل مزهر، أن يرسم صورة لأمل فواح، جعلت الشاعر يتكئ به على أمل الحياة .

---

[1]- الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص ١٧٧ .

بالتوجه للصيغة الفعلية، نجد في الأبيات خمسة أفعال في ثمانية أسطر شعرية، كلها في الزمن المضارع، والملاحظ أنها وزعت كالتالي، (تسقط، يهدم، يصبح، يسقط، يبقى) الفعل الأول هو سقوط الحجارة، والثاني هدم البيوت، والثالث يصبح الموت إشارة للنصر، والرابع ينتهي بسقوط المحتل، والخامس لم يبق سوى الوطن. هذا تفصيل دال على الاستمرارية والامتداد في الحياة .

نلحظ هذا التعادل النسبي في توزيع الأفعال على الأسطر الشعرية لم يحرز تعادلاً أو تساوياً على مستوى الدلالة، بل على العكس جاء الشرط مضيفاً لأمله أملاً، لتكون النهاية/وجه الوطن ممتدة عبر نقطة مطبعية، حقق الشاعر من خلالها معاني إضافية تتسع لكل ما يخطر ببال المتلقي من آمال يضيفها لآماله .

وهذا نموذج مشابه لسابقه من خلال استخدام أسطورة البعث، حيث يبين أن الموت يحيي كل شيء (موت من أجل حياة) وعلى هذا النحو يبدو الشهيد في قصائد القيسي كأنما هو المسيح المنتظر، المسيح الذي يفدي الآخرين، ويموت في سبيل أن يحيا كل شيء: الحب، والنبع، والنور، والأرض المزهرة، قائلا في قصيدة (العاشق والأرض) :

مثلما يأتي المطر
مثلما ينبت في الأرض الزهر
مثلما المشتاق يأتي من سفر
فهو يوماً سيجيءْ
لم يمت فايز .. من قال يموت
ذلك الحُبُّ الصموتْ
فهو كالنبع ، ولما هزه التحنان للنور انفجرْ [١]

فالقصيدة حماسية تمثل حياة البطل بعد استشهاده، إذ سيكون جسده سماداً للأرض الخصبة التي ستنبت عشباً وزهراً يتفتح وعداً بالحياة والرجوع .

[١]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٨٤ .

نلاحظ تتابع الأفعال المضارعة (يأتي، ينبت ، يأتي، سيجئ، يمت) لتظهر مدى سيطرة الحاضر على تفكير الشاعر، ومعلوم أن الأفعال المضارعة تضفي صفة الحضور والاستمرارية.

يضم النص بعدين أساسين يمثلان البنية الكلية للأبيات، وهما :(الحياة والموت) وما بينهما من علاقات ضدية، أو تقاطعية، يتولد فيها صراع خطي يتحكم في معظم بنيات النص وحركته الدلالية. ويمكن أن نتلمس من خلال الحركة البندولية بين الموت البعيد والحياة الحاضرة مجموعة من التساؤلات، فالموت هو روح الحياة التي ستؤدي إلى مستقبل مزهر، فهل الموت سينبت الحياة، وينفجر الصمت ويتحقق الأمل ؟

يبدأ السطر الأول بكلمة (مثلما)، تمثيل للمطر الذي سينزل مقدماً للحياة الجديدة وللدهشة والاستغراب ، تكرر أيضا (مثلما) في السطر الثاني ينبت الأرض الزهر، واستخدامه أيضا في السطر الثالث (مثلما) يتحقق الحلم الضائع، وهذا التكرار هي محاولة للوصول إلى حقيقة الحياة المفقودة التي لا بد من إثبات وجودها، ويستخدم الشاعر خلالها صيغة النفي (لم) دلالة على عدم موت (فايز) الذي هو رمز للحياة والنصر والعودة. واستخدامه لعبارة (من قال يموت) هذا يشحن الصياغة بحركة دلالية صاعدة، وتتخذ دلالة الحديث عن (فايز) خطاً رأسياً تمتد خلاله حركة الجسم، الذي أشار إليه باسم الإشارة(ذلك) للبعيد معلنة عن رجل صموت تتبع منه كل مظاهر الحياة الفواحة. ويأتي السطر الأخير حاملاً صورة تشبيهية (كالنبع) ممزوجاً بالنصر وتحقيق الهدف .

وإذا كان الموت يعادل الحياة عند القيسي، بل هو ينتج الحياة، فإننا نرى في بعض قصائده ما يخالف هذه الرؤية، وهو الخوف والهلع الذي يصيب الشاعر والموت الذي لا يستأذن أحداً، قائلاً في قصيدة (الموت خلف الباب) :

الموت خلف الباب هل تتسمعين خطاهُ ،
أم تتزينين لطلعتي ، ورضى الوصول ؟
بحت ربابات المغني ،
ما انتهى مدُّ النشيد ، ولا استحال إلى ذهول [1]

[1]- المصدر السابق، ص ١٦٩ .

الموت هنا مغايرٌ تماماً عما سبق لدى الشاعر، فاستخدم الموت – هنا – للدلالة على القلق والتوتر، وهذه من القصائد التي خالفت رؤية القيسي لقضية (الموت والحياة)، نحن نعلم أن الموت – عنده – هو من أجل الحياة ، وليس الحياة من أجل الموت .

ونلمح في الأسطر السابقة ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، وهي استخدام صيغة الاستفهام التي تسيطر بصفة خاصة على محور الموت، في إشارة واضحة لحالة القلق والاضطراب التي تعتري الشاعر (الموت خلف الباب)، الباب مصدر قلق وخوف، يصور الشاعر حياته من خلال هذا التعبير بالمفاجأة. فالموت متربص بالشاعر في كل وقت وحين في حالة من الفزع والرعب، ولم يذق طعم الراحة طالما الموت خلف الباب .

هكذا نرى أن ظاهرة الموت في شعر القيسي تكشف عن رؤية خاصة لقضية الموت عنده، فالقارئ لقصائد القيسي الشعرية يلحظ أن حديثه عن الموت ليس حديث الخائف منه، بل يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة وطريقاً من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها. أو بعبارة أخرى محمد القيسي اقترب كثيراً من الموت، وهذا لا ينم عن نزعة تشاؤمية انهزامية، بل نزعة المتفائل الحالم بحياة أفضل في ربوع وطنه .

المبحث الثاني – الغربة والحنين

المبحث الثاني – الغربة والحنين

يرتبط الحنين ارتباطاً وثيقاً بالغربة في الشعر الفلسطيني، فعندما يبتعد الإنسان عن مكان ما، يشعر بحنين إليه ويشتاق لكل ما فيه، وهذا ما حصل مع القيسي وبعض الشعراء الفلسطينيين الذين أبعدوا عن أرضهم، فسنوات غربة القيسي امتدت وتلتها الأعوام والأيام والشهور ... ، غربة تمثلت بحنين إلى كل وطن يشكل له جذوراً متأصلة بأرضه ، وحكايات سمعها من أهله، أو ربما عاشها بنفسه، ولكنها تبقى بعداً عن الوطن في كل الحالات .

لذا " فالغربة هي النزوح عن الوطن، والابتعاد عن الأهل والديار، يعني أن يشعر المرء بابتعاده عن مكان نشأته وفراقه لذويه الذين يرتبط معهم نفسياً وعاطفياً واجتماعياً، ويبدو أن الإنسان منذ بدأ يضرب في الأغراض قد حمل بين جوانحه ضروباً من الإحساس بالغربة، حتى لقد تلونت قطاعات عريضة من أدبه بعد ذلك بهذا الإحساس " [1] .

فالغربة كانت لها الدور الفعال في نفوس الشعراء المعاصرين ولا سيما القيسي الذين غادروا أوطانهم وحلوا في ديار جديدة لا عهد لهم بها، لا تربطهم بها أي روابط، شعروا بالغربة، وشعروا بفقد الأهل والوطن والأحبة، فالشاعر المعاصر في بلاد الغربة لا يجد من يواسيه، ويخفف عنه، كما كان حلمه بين أهله وأحبته، وعند اشتداد الغربة على الشاعر يزداد حنيناً إلى وطنه الذي خلفه وراءه، " فالغربة تولد الحنين وتبعثه، وكلما طالت مدتها أو قست ظروفها واشتد وقعها ضاعفت من الحنين، فكأنهما شجرة وأغصانها أو نبتة وثمارها "[2] .

فكانت الغربة تجربة عامة عاشها الفلسطينيون واقعاً وإحساساً ومعاناة، حتى أصبحت جزءاً من مكونات شخصيتهم، وهي بالنسبة للقيسي، بالإضافة إلى كونها تجربة عامة وتجربة ذاتية خاصة عاشها واقعاً، عندما اضطر للهجرة إلى الأردن، وتنقل إلى دول عدة من بينها (لبنان ، السعودية ، إسبانيا) وغيرها. " وقد امتزجت التجربة العامة بالتجربة الخاصة، لتشكل موقف الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته بموضوع الغربة"[3]، وتبث في عاطفته قوة تجعل حنينه للوطن تجربة متجددة . ويظل الحنين إلى الوطن وتكرار الأمل بالعودة إلى وطنه يلحان على شاعرنا بسبب الغربة التي كان يشعر بها في المنفى وراء تجاوزه الزمان والمكان .

---

[1] الحنين والغربة في الشعر العربي، د. ماهر فهمي، (ت، ت)، ص٧ .

[2]- الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة ، أمين العمصي ، ط ١ ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ١٩٩٥ ، ص ١٣٩ .

[3]- عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية ، د.نبيل أبو علي ، ط ١ ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٩م ، ص ٢٨ .

أما الاغتراب فهو " نمط من التجربة يعيش فيها الإنسان نفسه كغريب، ويمكننا القول أنه أصبح غريباً عن نفسه، إنه لم يعد يعيش نفسه كمركز لعالمه وكخالق لأفعاله – بل أن أفعاله ونتائجها تصبح سادته الذين يطيعهم، أو الذين قد يعبدهم "[١] .

فظاهرة الاغتراب هي ظاهرة قديمة، وبدأت تتسع في العصر الحديث، نتيجة لأسباب سياسية واجتماعية واقتصادية، وهذا ما يتفق مع تعريف "فروم" لظاهرة الاغتراب، " إذ يرى أن الإنسان هو إنسان مريض من الناحية الإنسانية رغم أنه يبدو سوياً بمعيار النظرة الحديثة للصحة العقلية "[٢].

تشكل ظاهرة الاغتراب في شعر القيسي حركة محورية تتولد عنها حركات أخرى متصلة بها كالحنين والشوق إلى الوطن وغيره، وتصويره مشاهد الوداع التي فطرت قلبه، وأثر هذه الغربة في نفس المغترب، فكلاهما واحد لا يمكن الفصل بينهما،

فمن خلال عرض الغربة والاغتراب يوضح فيه أسباب الاغتراب ودواعيه .

١- أن الغربة والاغتراب التي يعيشها الإنسان قد يكون مجبوراً عليها كاغتراب المنفى، أو بسبب الحروب .
٢- أن الغربة والاغتراب ليس بالإجبار، وإنما من اختيار الفرد، إما بحثاً عن العمل والمال، أو حباً في التنقل من مكان إلى مكان .

لذلك اتسعت دائرة الغربة عند القيسي، وقد تمثل هذا الاتساع في بروز دوال كثيرة مرادفة (للغربة) أو متولدة عنها داخل دواوين القيسي الشعرية مثل : (الشوق، البعد، المنفى، ترحال، ضياع، شارد، وحدي) .

وهذه الدوال مجتمعة بلغ عدد مرات تكرارها حوالي (٩٥٠) مرة، أي بنسبة مفردة واحدة لكل قصيدة تقريباً، وإذا كان دال (الغربة) قد تردد في دواوين القيسي الشعرية (٩١) مرة أي بنسبة ٢٧% من مجموع دوال الحقول، وإذا كان دال (الحنين) يشكل القطب الثاني في هذا

---

[١] الاغتراب عند إيريك فروم ، د.حسن حماد ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ١٩٩٥م ، ص ٣٧ .
[٢]- المرجع السابق، ص ١٢٥ .

المحور– تكرر (٥٣) مرة،* فإن ذلك يرجع إلى حرص الشاعر على أن يبقى في حالة وصل دائم مع وطنه، تخفف عليه الاغتراب ووحشيته .

ويجدر بنا أن نقدم بعض النماذج الشعرية التي تؤيد النظرة التي ذهبنا إليها .

لقد عرف العربي حب الوطن والحنين إليه منذ أقدم الأزمان، فحمل لنا الشعر العربي صوراً رائعة من أشواق الشعراء، وحنينهم إلى أوطانهم، " وليس الحنين إلى الوطن مقصوراً على إظهار الشوق إليه والتغني بما كان هناك من ذكريات عذبة، وحنين إلى أماكن اللهو ومغاني الصبا، وإنما اتخذ هذا الحنين أشكالاً منها أن الارتباط بالوطن وما فعلته الغربة في نفوسهم وما لا قوه من متاعب وخيبة أمل والإحساس بالفراغ "[1]. فيندر أن تجد قصيدة عربية إلا وبها حنين إلى الوطن أو ذكر المنازل والديار ولا غرو في ذلك، فالأرض قطعة من الإنسان ولا يستطيع نسيانها متى حل أو رحل، وهل يستطيع الإنسان أن ينسى نفسه؟ كان يقال:" أرض الرجل ظئرُه، ودارُه مهده، والغريب النائي عن بلده المتنحي عن أهله، كالثور النَّادِّ عن وطنه، الذي هو لكل رام قنيصة "[2]. وسرعان ما اشتد به الشوق وهاجه الحنين إلى وطنه الحبيب الذي يكن له كل الحب في قلبه، لأنه مسقط رأسه وموطن نشأته، فماذا قال القيسي: وكيف صور هذا الحنين؟ يقول في قصيدة (مكابدة الشوق والغصة) :

أشتاق أن أراك في شوارعي المغبرة
أشتاق ، أشتاق يا قبرة
موّالَ حُبْ
ينقذني من الجفاف في حياتي المسورة
بالشوك والأسلاك
أواه يا مدينتي المنورة
متى يحين موعدي ، متى أراك ؟
متى تُذيبُ غربتي يداك ؟ [3]

---

* تم إحصاء هذه المفردات من قبل الباحث .
[1]- تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ، د. حسن الكبير ، دار الفكر العربي ، ص ٣٨٣ .
[2]- الحنين والغربة في الشعر العربي ، د. يحيى الجبوري ، ط١ ، دار مجدلاوي ، بغداد، ٢٠٠٧م ، ص ١٢ .
[3]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ١١٢ .

إن شوقه إلى وطنه جعله يتراءى صور الوطن في كل أنحاء الشوارع، فهو مشتاق للوطن فيتمنى ملاقاته لكي ينقذه من الجفاف المطوق بالشوك والأسلاك، فهو يستدعي صورة الوطن ويصفه (بالمدينة المنورة) وهذا تعبيرٌ عن شدة الشوق والحنين فيتساءل متى اللقاء؟ متى الخلاص من عذاب الغربة؟ لذلك فهو في شوق دائم إلى ما في وطنه/المدينة (كفر عانة) من آيات الجمال .

هنا يخاطب الشاعر وطنه، يضنيه الشوق والحنين، يموت اشتياقاً، ولكن حبه لوطنه سيبقى حتى يحين موعد العودة، فتكرر الفعل (أشتاق) ثلاث مرات في السطر الأول والثاني، للتأكيد على الاستمرارية والعودة لأرض الوطن، وللتأكيد على شدة التشبث بوطنه، لعله يتكئ على الدلالة الزمنية للفعل المضارع، ليشير إلى النظرة التفاؤلية، فهنا يتألم الشاعر (أواه) كما هو موجوع بمعانقة قريته التي تركها منذ طفولته باستخدام أداة النداء (يا) لتحمل المعنى البعيد، وتوحي بالتحبب والذكريات التي قضاها الشاعر فيها .

تدور الأسطر حول تجربة مطولة عاشتها (الأنا) خارج الوطن في المنفى، وقد اختار الشاعر لها بعداً زمنياً هو (الجفاف) بما يثيره من عذاب ومشقة تضاعف من وحدة الغريب ومشاقه. واختيارات الشاعر تنصب على معجم الفقر والأسى، تبدأ من (الجفاف) إلى (الشوك والأسلاك)، وهذه الدوال مجتمعة ترسم لنا صورة واقعية لحياة الغريب أينما حل، دوال لها تأثيرها على حياة المغترب، ثم تنتهي بأمنية الشاعر بالعودة إلى وطنه (متى يحين موعدي، متى تذيب غربتي) .

كما نلاحظ في الأبيات السابقة بروزاً واضحاً للذات المتكلمة التي تتجسد من خلال الضمائر، والتي بلغت ست ضمائر في إلحاح من الشاعر على إعطاء ذاته قدراً من الاهتمام والوجود قبل أن يتلاشى وجودها في السطر الأخير الذي أتى لتعليل ما يحدث من تساؤل حول العودة إلى أرض الوطن باستخدامه أداة الاستفهام (متى) بشكل متتالٍ للدلالة على التمني الذي آثره .

وتكاد لا تخلو قصيدة من قصائده من معاني الإحساس بالغربة والحنين الجارف للوطن، والشوق لغاباته وبساتينه. تلك المعالم التي تتجسد في وجدانه إحساساً بهيجاً فيتلذذ في تجسيدها ليواجه عذابات المنافي بمباهج الماضي –الوطن– الذي يسكنه، قائلاً في قصيدة (المصلوب) :

غريباً ضائع الخطوات منسياً
وظلُّ العار يتبعني
ولم أعرف سوى حزني
رفيقاً يحملُ المأساة يرويها لخلاني
ترى هل تدركين الآن ما حُزني ؟
غزيزٌ يا معللتي
غريبٌ يا معذبتي [١]

يعرض المقطع السابق لحالة الضياع التي أحسها الشاعر، حيث نجد الألم والحسرة يعتصران قلب الشاعر لما آل إليه أمر وطنه من تمزق في غربته، ومن عار يتبعه باستمرار، فالحزن رفيقٌ له والمأساة مغروسة في قلبه، حزن غزيرٌ غريبٌ، لا يجد له دواء أو حلاً، بل يحاول أن يخفف من آلامه باستخدام أداة النداء (يا) مرتين في السطر السادس والسابع مخاطباً وطنه المعللة المعذبة، لعل هذا النداء يخفف من وحشته ويقرب إليه الوطن الغائب عنه .

تبدأ الأسطر الشعرية بكلمة (غريباً) كإشارة للدهشة والاستغراب، غريباً عن الوطن ضائعاً منسياً بين حنايا الغربة. يبدأ السطر الأول بجملة تقريرية، تصور لنا طبيعة الغربة الموحشة، وقد وقعت جملة النداء في السطر السادس والسابع (يا معللتي، يا معذبتي) لتبرز حاجة (الأنا) إلى الأنس في زمن الغربة الضائعة، وفي السطر الأول يبرز صراع بين (الأنا، والموضوع) تبدو فيه (الأنا) ضائعة ضعيفة منسية أمام قسوة الموضوع وشدته، وقد حرص الشاعر على استخدام الفعل المضارع (يتبعني) ليؤكد على استمرارية الحدث وتجدده وتزداد عملية الضياع (للأنا) تضييقاً مع السطر الثالث الذي جاء موصولاً بما قبله، من خلال أداة النفي (لم) الجامع للحدثين معاً، لتصبح الأنا واقعة بين فكي لعنة الغربة وضياعها وبؤسها، وبذلك ترسم لنا صورة غريبة ثلاثية، عناصرها: غريباً، ضائع، منسياً، وفي السطر الرابع يبرز أمامنا تقابل في البنية التحتية بين الأنا الهاربة، والرفيق الذي يحمل المأساة، فيستخدم الصيغة الاستفهامية في السطر الخامس للإجابة على المأساة والضياع الذي مر بها الشاعر (هل تدركين الآن ما حزني) فيجيب (غزيرٌ، غريبٌ) منادياً (يا معللتي، يا معذبتي) فاستخدم النداء للدلالة على مأساته الحقيقية في غربته فينادي على بلاده، لكن لا أحد يستجيب، مما يشحن الصياغة بدلالة متوترة ومتوقدة وحزينة .

[١]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٤٧ .

وبمعاودة النظر في حركة الأفعال داخل الصياغة يبين أنها كانت العنصر الأول الذي أشعل الصراع وكثفه، حيث بدأ السطر الثاني بالفعل (يتبعني) الذي يلخص مجمل الصراع القائم في الصياغة، وقد جاءت الأفعال جميعها بصيغة المضارعة (يتبعني، أعرف، يحمل، يرويها، تدركين)، وبذلك تطغى الاستمرارية للحدث على جميع الأسطر .

ويظل الحنين إلى الوطن، وتكرار الأمل بالعودة إليه يلحان على شاعرنا بسبب الغربة التي كان يشعر بها في المنفى، وراء تجاوزه الزمان المكان، بحيث يمكن أن أقول إن حنين الشاعر لوطنه فاض حتى لا تكاد تخلو قصيدة من تلميحة أو إشارة .

لذلك أصبح الأمل والحلم بالعودة إلى الوطن، يشكل لدى الشاعر جانباً مهاباً ينذر الشاعر بمستقبل مشرق يعانق فيه أرض الوطن، " ومنذ القديم ارتبط الشوق والحنين بالوطن، فصار الحنين إلى الأوطان شائعاً في كل العصور سواء الوطن القبيلة والحي أم الشعب والأمة الكبيرة، وسواء كان الوطن مسقط الرأس أم لم يكن، فالحنين إلى الأوطان انتماء وولاء وحب وحنين"[١]، لذا فإن رؤية القيسي للغربة والحنين تنبع من أيديولوجية معينة، وهي أن الحنين للوطن، لا يتحقق إلا عن طريق الموت فعشقه لوطنه جعله يعشق الموت، ويصوره لنا في ضوء ما هو معروف، إنه يعشق الوطن من أجل الخلاص من الغربة ومصاعبها، قائلاً في قصيدة (المصلوب) :

لغربتنا ونحن نكابد الآلام ، نطعم ذاتنا للحرف والفكرة
أموتُ ، وهل تموتُ الشمس لو طالت خيوط الليل ؟
سيزهر حزننا ، إما يعانق شعبنا فجر الخلاص ، ويكسِرُ الجرَّةْ [٢]

هذا الأمر الذي يجدد الأمل في انبعاث الماضي حاضراً، الأمل الواعد، وحتمية العودة من تيه المنافي، ومكابدة الآلام والموت الذي من أجله تتحقق العودة، وسيزهر حزننا بمعانقة أرض الوطن، وكسر الجرة وفجر الخلاص .

تبدأ الأسطر بحرف الجر (اللام) التي تحمل معنى التوكيد، كي تصبح المكابدة والآلام مكاناً يتسع لنطعم ذاتنا للحرف والفكرة، فإطعام الذات ينبعث من المكابدة والآلام وينتشر فيه،

---

[١]- الحنين والغربة في الشعر العربي ، د. يحيى الجبوري ، ص ١٠ .
[٢]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٤٨ .

وقد استخدم الشاعر الضمير المنفصل (نحن) لتفيد العموم والشمول، بمعنى أن الغربة ومكابدة الآلام تتجسد في كل شخص من الأشخاص مهما صغر، " وكثيراً ما تكون الغربة قسرية بسبب ما يتعرض له الإنسان من ظلم وخوف أو جوع "[1]، وعلاقة إطعام الذات بالآلام علاقة اضطراد، كلما كبرت الآلام والمأساة زاد الأمل والحلم بالعودة، فإن كان الألم في السطر الأول ينبعث منه أمل بسيط توحي به كلمة (نطعم ذاتنا للحرف والفكرة) فإن هذا الأمل سرعان ما يقوى وينبلج في صورة فجر مشرق (وسيزهر حزننا). وفي السطر الثاني بدأ بالفعل المضارع (أموت) الذي يلخص مجمل الصراع القائم في الصياغة، وقد جاءت الأفعال جميعها بصيغة المضارعة (نطعم، أموت، تموت، سيزهر، يعانق، يكسر) ما عدا فعلاً واحداً (طالت) وهو فعل منفي من حيث المعنى لدخوله في إطار الاستفهام المنفي، وبذلك تطغى صفة الاستمرارية على الأسطر الشعرية. وهذه الأفعال لها دلالات رمزية واضحة عند الشاعر. (هل تموت الشمس) فالشمس لا تموت بل سيزهر عصر جديد (سيزهر حزننا) ، فبدأ السطر الثالث بحرف (السين) للتأكيد على عصر الحرية .

إن مثل هذه الروح المتفائلة تصبح سمة من سمات شعر القيسي، وأن حنكة الشاعر وخبرته كثيراً ما تطفو على السطح لتحجب حالة التشاؤم والقلق النفسي التي تنتاب الشاعر، وتبين ذلك بجلاء في هروبه إلى ربوع الوطن كلما اشتد كربه، ليستشرف المستقبل من فوق رباه الشامخة، وليحقق رسالة في إشاعة روح التفاؤل والأمل في النفوس، ويبشر بحتمية العودة المأمولة .

لذا حين يبعد المرء عن وطنه تشده الأشواق والذكريات سواء إلى الديار أو إلى الأهل والأحباب، ومن الطبيعي أن يحن المرء إلى أهله وأقربائه وأصدقائه، وإلى الذكريات التي قضاها معهم، واسترجاعها كخبر يومي لأبناء شعبنا دلالة مهمة للغاية تعني دوام سريان عشقنا بضراوةٍ في الأجيال المتعاقبة فيما يتعلق بالأرض والجذور والهوية والانتماء، واستنهاض هذا كله من أجل تشييد جسور العودة، فمن سيخبر الأحباب أنا ما نسيناهم قائلاً (في المنفى) :

تُرى من يخبر الأحباب أنا ما نسيناهم
وأنا نحن في المنفى نعيشُ بزاد ذكراهم

---

[1]- الحنين والغربة في الشعر العربي ، ص ١٧ .

وأنا ما سلوناهم
فصحبتنا بفجر العمر ما زالت تؤانسنا
وما زالت بهذي البيد في المنفى ترافقنا [١]

يخاطب الشاعر نفسه عندما يضنيه الشوق والحنين عن طريق المنادى (ترى) من يخبر الأحباب أننا لم ننسهمْ، بل إنهم يعيشون بزاد ذكراهم، وما زالت صحبتنا سارية، وسوف يشرق فجر اللقاء قريباً .

نلمح في الأسطر الشعرية السابقة ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، وهي تكرار صيغة (الأنا) التي تسيطر بصفة خاصة على محور الحنين، والشوق للأهل والأحباب، في إشارة واضحة لحالة الأمل والتفاؤل بالعودة لأرض الوطن. وقد وقفت (الأنا) في مطلع السطر الثاني موقفاً حيادياً، رواية للحدث ، ولكن سرعان ما اندمجت فيه، وهنا تنتقل (الأنا) من صيغة الإفراد إلى صيغة الجمع لتصبح (الأنا) هي الـ (نحن) ويأخذ الحدث صفة شمولية تقع على الجميع وقوعاً صريحاً. وفي السطرين الأول والثاني يبرز أمامنا تقابل لفظي بين نسيانهم وذكراهم، ليشكل هذا التقابل محور الصراع القائم في الأسطر، فإما نسيانهم وإما ذكراهم .

وبالرغم من مخاطبته لنفسه من أجل أحبابه ومناداتهم، وأنهم ما زالوا في الذاكرة، فإنه يبين مدى صبره على المنفى والظلم والأسى الذي يتعرض له في منفاه، قائلاً (في المنفى) :

أحبائي سؤال الليل يؤلمني
لإني كلُّ ما أدريه أنّي بتُّ منفيّاً
وأني لم أزل حياً
تُعذِّبُني وتُقلقُني
طُيوفُ الأمس والذكرى تُعذِّبُني
فأجترُّ الأسى والصمتَ والحَيرَةْ [٢]

١- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ١٧ .
٢- المصدر السابق ، ص ١٩ ، ٢٠ .

فما من شك أن للغربة أثراً جلياً في نفسية المغترب، الذي ارتحل بعيداً عن وطنه وأهله وأحبابه،" فالأشخاص الذين يحيون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع "[1]، بغض النظر عن السبب الذي دفعه إلى الخروج من وطنه، فهو ينادي أحبابه لكي يشكو إليهم مأساته، فيؤكد لهم أنه بات منفياً ضائعاً، واعتبر نفسه ميتاً في أرض الغربة معذباً. فذكرياته تعذبه والأسى والظلم والصمت مسيطر عليه .

من خلال الدال (أحبائي ، يؤلمني) تبرز الذات المتكلمة بروزاً قوياً في السطر الأول، بإيقاع الاختيار على ياء المتكلم، لتصبح الذات هي صاحبة الموقف، والبؤرة التي تتمحور حولها الدلالة، وبإضافة الأحباب إلى ياء المتكلم، تلغي المسافة بين (الأنا) و (الموضوع) ليكون الحديث عن أحدهما حديثاً عن الآخر .

كما نلاحظ محور العذاب والألم والنفي والأسى، ينسحب على مساحة كبيرة في الأسطر السابقة بما يعكس اهتمام الشاعر به، وذلك لتحتل مركز الصدارة في الصياغة، ويكتسب نوعاً من الخصوصية، التي تضفي عليه أهمية وتميزاً، وهو سؤال مؤلم يتجه إلى كل شيء مهما صغر أو كبر، وفي السطر الثاني يؤكد الشاعر على أنه بات منفياً باستخدام أداة التوكيد(إنّ) بدالين متتاليين وبإسنادهما إلى ياء المتكلم، وفي السطر الثالث أكد أيضاً بقوله (لم أزل حياً).

ها هو الشاعر يتجرع لحظة القسوة من ظلم وخطر يهدد حياتهم، قائلاً في قصيدة (مقاطع من مدائن الأسفار) :

أحبابنا في الريح والأهوال والمطر
أحبابنا هناك في العراء
يسطرون روعة البقاء
ويجدلون من عذابهم للمجد أُغنيّات
ويبسمون رغم قسوة الحياة
أحبابنا ،

---

[1] - الاغتراب في الأدب العبري المعاصر، أحمد حماد، مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير، ١٩٩٦م، ص ٣٩ .

والأرض ،

والإنسان في خطر [1]

يبدأ السطر الأول بمناداة (أحبابنا) المتصل بالضمير (نا) للدلالة على البعد ما بينه وبين أحبابه، وهم جالسون تحت المطر والريح، وفي تكرار دال (أحبابنا) في السطر الأول والثاني الذي أضيف إلى (نا) المتكلمين ما يشير إلى عموم المأساة واتساعها. وبدأ السطر الثاني بظاهرة أسلوبية لافتة للنظر وهي رمزية ظرف المكان (هناك) الدالة على ما هو خارج الوطن .

كما يكثف الشاعر من حروف الجر التي بلغ ظهورها خمس مرات كانت على النحو التالي: ثلاث مرات للحرف (في)، مرتين للحرف (من)، ومرة للحرف (اللام) مما يفيد اضطرابه وتأثره من سوء صنيعهم، وكأنه يريد القول بأن المأساة والمعاناة قد حلت بهم من كل جانب. ونجد الحضور المكثف للذات المتكلمة والذي تجسد من خلال الضمائر المتصلة التي بلغت سبعة ضمائر (٧ ضمائر) في ستة أسطر شعرية يعلن من خلالها عن توجعه وحسرته على ما يتعرض له المغتربون من عذاب ومشقة في غربتهم وهم في خطر دائم. كما نجد في بداية السطرين السابع والثامن استخدام كلمة (الأرض، الإنسان) الأرض هي أرض المغترب الأصلي التي ما زالت تصرخ من أجل أهلها وأحبابها الذين يعانون أبشع الظلم والهوان في حياتهم .

وبالعودة للأفعال نجدها في الأسطر أفعالاً مضارعة تقف في حركتين متفقتين (يسطرون، يجدلون، يبسمون) رغم العذاب والمشقة، لذا فهو في اغتراب دائم إلى أن يعود إلى ينبوعه السامي الذي لن يكون قريباً، لأن قوة جذب الأرض أكبر، يبرز ذلك من قوله (هناك) تأكيداً على بعده من الأرض، وهذا ما جعله في اضطراب ولجلجة .

وها نجد القيسي بعد مذاقه مرارة الغربة وقسوتها، هنا يودع هذه الغربة التي آلت عليه بأشد عذابها، قائلاً (أيتها الغربة وداعاً) :

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٨٩ .

يا غربةُ هاتي كفيكْ

أودعك بها كلماتي المرةْ

ورنين الزمن الجاحد

إني أرتحل الآن

فياضاً بالفرح إلى خالد [1]

هنا الشاعر يودع الغربة بكلماته المرة، ورنين الزمن المظلم، والقسوة التي عانى منها في غربته، وها هو يرحل فياضاً بالفرح والسعادة إلى خالد .

تبدأ الأسطر بأداة النداء التي تستحضر المنادى إلى سطح الصياغة ، لتحمل دلالة البعد الذي انتهى ولن يعود، لتكون في بؤرة الحركة، وتمتد أفقياً فتتلاحم مع الموضوع باسم فعل أمر قوله (هاتي)، مما يدل على شدة تمسكه وفرط حبه للوطن، وقبل أن يصل إلى متمم الجملة بعدم صموده للوصول إليه قبل التأكيد على مكانة الوطن في نفسه وقلبه مجيباً (إني أرتحل الآن). بعد رنين الزمن الجاحد زمن الغربة السوداء فهنا يودعها بفيض من الفرح والسعادة .

لذا لم تغب صورة الوطن والأرض عن قلب الشاعر، ولا يزال حبل الحنين قوياً، ويزداد صلابة مع الأيام، ولا يزال حب الوطن يجري في العروق بالرغم من الذكريات الأليمة، كما أنّ المنافي لن تضعف الحلم بالعودة إلى الوطن، وإلى الذكريات يحملها الشاعر في حناياه .

يمثل الحنين إلى الذكريات الماضية جزءاً من حياة القيسي، فهو يحن إلى أيام الصبا، وعصر الشباب، الذي ذهب بكل ما يتعلق بالشاعر من آلام الماضي ومآسيه، فالقيسي يجذبه الحنين إلى الماضي، ويتذكر تلك الأيام المرة التي ما زال يحلم بها، حينما كان محروماً من لباس ثوب العيد كغيره من الأطفال، قائلاً (نهر بلا رافد) :

وأذكر أنني مُذ كنت لم أحلم كما الأطفال

بثوب العيد والحلوى

ولا منيت أيامي بعودة غائب ،

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٣٢ .

يجتاز عتبة حزني الفياض ، ينشر بهجة الدنيا
فماذا ، لم يكن في الدار نجمُ الحب يحضنني
يبرعمُ في غدي الآمال
ويمسحُ عن جبيني حُرقة الشجن [1]

يستحضر الشاعر في الأسطر السابقة موقفاً مأساوياً، ذلك الموقف الذي حرم منه وهو السعادة، إذ ظل كابوس الماضي يخيم بثقله على حياته. " فالحزن مهما كان عميقاً، ومهما كانت أسبابه ودواعيه، لكنها رحلة الضياع والعذاب والتشرد التي عاشها الفلسطيني بعد نكبة ١٩٤٨م "[2] .

يبدأ السطر الأول بالفعل المضارع (أذكر) ليمثل هذا الفعل نقطة الانطلاق للأفعال الباقية، التي تحمل صفة الاستمرارية لتفيد تواصل الارتباط . وفي السطر الثاني بدأ بحرف الجر (الباء) ليبين نوع الثوب الذي لطالما حلم به كثيراً (العيد ، الحلوى). فهنا يحاول أن يتذكر ذلك الموقف المرير، وهو واقع لا يمكن الخلاص منه إلا بمزيد من التضحية، ويبدأ السطر الرابع بالفعل المضارع (يجتاز) فيتمنى لو اجتاز عتبة الحزن الفياض، وتظهر عليه علامات الفرح والسعادة، ونشر البهجة على وجهه، وفي السطر الخامس يتساءل لماذا لم يجد من يمسح له جبينه من الأحزان، والألم ؟ ولماذا لم تكن أمه في الدار لتحضنه، وكأنه في حيرة من أمره. فالجميع ذهب ولم تبق إلا صورة الوطن. وفي السطر السابع يبدأ بالفعل المضارع (يمسح) لتحمل دلالات الحزن والشجن التي لم تجد من يمسحها .

نلاحظ في الأبيات السابقة بروزاً واضحاً للذات المتكلمة من خلال الضمائر، والتي بلغت خمسة ضمائر في إلحاح من الشاعر على إعطاء ذاتها قدراً من الاهتمام. وبذلك يعود الحنين والشوق إلى الشاعر ليستذكر كل الليالي الجميلة مع سكون الليل والأغاني الجميلة، ويطل علينا الشاعر في قصيدة (الحداد يليق بحيفا) قائلاً :

مراسمُ قهرك جارية ،
إنهم يتركونكِ وحدكِ في ساعةِ الطلقِ ،
يُلقون باللوم – زوراً على القابلة

---

[1]- المصدر نفسه ، ص ٤١ .
[2]- الاتجاه الرومانسي ، د. نظمي بركة ، ص ١٤٣ .

سمعت الرياح تُغني :

يليقُ الحداد بحيفا

يليق بها كلُّ سجن ومنفى

يليقُ الحداءُ بأفراسها الحمرِ والقافلة [1]

يعود الحنين والشوق إلى الشاعر ليستذكر الليالي الجميلة مع سكون الليل والأغاني الجميلة ويطلُّ علينا الشاعر في قصيدة – الحداد يليق بحيفا – حيث يهتز صراخ الحقد – القهر – ليعلن أن القمر الآتي جميل (مراسم) .

ينفتح النص على عالم سحيق، وسيلة الكشف فيه تداعي الذكرى، والحنين إلى ربوع الوطن، فالأسطر تبرز موقفاً سلبياً لزمان اتجاه الغريب، فبينما يحتفظ البعض بذكرى تبرز هويتهم، وحنين يخفف وحدتهم، فإن الزمان يأتي ليمحوها ويتركهم لوحدهم. فالأفعال (يترك، يلقون) يحملان دلالة سلبية تتمثل في الحزن واللوم اتجاه الشاعر، فإن عملية اللوم جاءت مشوهة، لعدم اكتمال طبيعة اللوم اتجاه القيسي، وقد استغل الشاعر الصيغة الحوارية في الكشف عن هذه العلاقة فبدأ الحوار بتوجيهه إلى أحد طرفي المحاورة، وهو الزمن الماضي، بغية الكشف عن هوية الغريب، وعندما سمع الرياح تغني، بدأ يستذكر تلك الليالي الجميلة اتجاه حيفا .

وفي السطر الرابع تأتي الصياغة على شكل دفقات تعبيرية متتالية، تبدأ كل دفقة منها بوسيلة تعبيرية مؤثرة هي فعل الماضي (سمع)، لتصبح (الأنا) في مستوى فوقي يسمح لها بالقدرة على التحرك على مستوى الدلالة. وعلى الرغم من أن الشاعر قد زاوج بين ألفاظ المعجمين، معجم الحزن ومعجم الفرح، فإنه استطاع من خلال عملية الإسناد والتعليق أن يغلب جانب الفرح على الحزن، وأن يجعل الدلالة في الأسطر تتحول كلها إلى قالب من الفرح والسعادة، فطبيعة الخط الدلالي في الأسطر تتجه من الحزن إلى الفرح، ليكون الجانب الإيجابي المشرق هو المسيطر في النهاية، وتأكيداً لهذا التحرك جاء قوله (سمعت الرياح تغني)، وهذا ما أراده القيسي ليحمل المتلقي على المساهمة في إثراء المعنى .

---

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٢٢٥ .

وإذا ما عاودنا النظر في الصيغة الفعلية نجد في الأبيات خمسة أفعال مضارعة، وفعلاً للزمن الماضي، وهذا يمنح الخطاب صفة الديمومة والاستمرارية، من خلال هذا التذكار بالماضي ومآسيه، وأنه يحاول أن يقاوم الذبول، ذبول الذكريات ونسيانه، بما أضاف إليه المنفى من مآسٍ حفرتها الأيام الأولى من حياته فصارت جزءاً لا يتجزأ .

من هنا فإن حنين القيسي إلى وطنه لم يكن حنين العاجز ذا الطبيعة السلبية، بل يتخذ منه انطلاقة نحو نهاية الاغتراب، وقوة تدفعه إلى الخروج من واقع الغربة إلى واقع الأنس في الوطن، وهذا يبين أن موضوع الغربة هو موضوع الحياة والحنين الذي يزخر به وجدان الشعراء، وأن الغربة لديه طراز متفرد، لأن الغربة لا تمثل هذا الكم الزاخر من المشاعر، ولكنها غربة يراد بها محو العلاقات الأزلية مع الوطن بكل ما تمثله هذه الروابط من تاريخ وتراث، لكن الشاعر يقف صامداً بذكرياته وحنينه سداً منيعاً في وجه تلك الإرادة .

المبحث الثالث – الأرض والمكان

المبحث الثالث – الأرض والمكان

يعد المكان ركيزة أساسية في الشعر المعاصر، ومصدر إلهام شعري يجد فيه الشاعر دفء العاطفة، وأنيس الذكريات. فمن عادة الشاعر العمل على إعادة صياغة الكون والحياة، ليقدمها متشحة بألوان النفس. وهذا يكشف لنا عن مركزية المكان في قصائد القيسي الشعرية، حيث هاجر إلى الكثير من الأماكن لكي يجد مكاناً يعادل المكان الذي عاش فيه وطرد منه، ولعل كثرة ترحاله من مكان إلى مكان جعله يشتاق ويحن إلى أرضه، مما جعله ينظم قصائد تستعيد وجه الوطن المفقود." فالإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"[1]، ولعل هذا المنفى خلق لدى القيسي تجربة منعكسة على شخصيته، مما يولد لديه الشعور بفقدان الأرض والمكان التي عاش فيها .

لذا نجد المكان وخاصة الوطن من الأشياء المحورية التي ترددت في معظم قصائد القيسي وخاصة الوطن. فالأرض هي جزء من حياة الشاعر قضى عمره دفاعاً عنها، يشعر بشعورها، ويألم لتألمها " فالإحساس بالزمان والمكان هو إحساس فطري أصيل في النفس البشرية، وتشبث الإنسان بالمكان لا يقل عن تشبثه بالزمان، الذي يعني تشبث الإنسان بالحياة ضد الموت، ويزداد الإنسان إحساساً بالمكان إذا حرم منه، فحين ينقطع الإنسان عن وطنه ويحرم منه، سواء أكان اختياراً أم إجباراً، فإن الأرض (الوطن) يتمدد داخل الإنسان، ويصبح مصدراً للحلم والإبداع، وتنشيط المخيلة الخالقة، لتبدأ بتشكيل صورة خاصة لهذا المكان المفقود"[2]، " لأنه يمتد إلى تشكيل شعرية تتميز بطبيعة خطابها الموجه إلى الذات والمرتبط بالهوية"[3]. فالمكان في شعر القيسي، محمل بدلالات تفوح من طبيعة حياته المديدة الغنية بأحداثها .

لقد ترك عمق علاقة القيسي بالأمكنة في شعره مؤثرات حاسمة، فجاء شعره وثيقة تاريخية، " فالظاهرة المكانية تتصل اتصالاً وثيقاً بالصورة الشعرية، والمكان بجمالياته ودلالاته هو المسرح الحقيقي الذي تصاغ في مصهرته الصورة الشعرية "[4]، فالمكان يشكل عنصراً أساسياً في بناء القصيدة في شعر القيسي، يوظفه الشاعر توظيفاً خاصاً، يعكس رؤيته

---

[1]- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : د. غالب هلسا ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٤٠ .
[2]- مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث ، د. بسام قطوس ، جامعة اليرموك ، ص ١٩ .
[3]- المرجع السابق ، ص ٩٧ .
[4]- الخليل في شعر عز الدين المناصرة ، د. عادل الأسطة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث ، المجلد ١٦ / (١) ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٢٤ .

الشعرية للواقع الإنساني بوجه عام، والفلسطيني بوجه خاص، الذي امتحن في بيته وأرضه ووطنه، وعانى وما زال يعاني من الحرمان والغربة، ولكن من يتأمل عالم القيسي الشعري، ويُمعِنُ في وعيه بالأرض والمكان يرى غير ذلك، ويشعر في معظم الأحيان بانحباس أنفاس الشاعر، وإذا كانت حياة الشاعر بصورتيها الفردية أو الجمعية تمثل نموذجاً فردياً من التشرد والعذاب الذي أعقب نكبة ١٩٤٨م. فلا غرابة إن احتلت مفردات الأرض التي ترتبط عند الشاعر بتلك المعاني مساحة واسعة من قصائده الشعرية ، حيث بلغ تردد كلمة (الأرض) ما يقارب (٤٣٠) مرة، بالإضافة إلى دوال (المكان) التي بلغ عددها (٣٦٠) مرة.[*] ينضاف إلى ذلك العديد من الدوال التي ترتب وجودها على وجود الأرض والمكان، مما يرفع درجة الإحساس بالأرض والمكان الذي انتشرت رائحته، وامتدت على مساحة واسعة من قصائده الشعرية. وهذا يعطينا مؤشراً على كثافة حضور (الأرض والمكان) في ذاكرة الشاعر وعلاقته به ويكشف عن تعدد دلالتها الشعرية، فلنأخذ كل محور على جانب :

أولاً – الأرض

تتجاوز الأرض عند القيسي دلالتها الحقيقية لتحمل بعداً أيديولوجياً، فهي ليست تراباً وجبالاً وأودية فحسب بل هي رمزٌ للوجود، ومسرح للخيال، هي الوطن. لذلك لا بد أن يكون موقف الشاعر منها وعلاقته بها نوعاً مختلفاً عن علاقته بالمكان على حد سواء، إنها علاقة العشق والحب .

وحكاية الأرض جزء لا يتجزأ من سيرة الشعر والشاعر، إنها حالة عشق تعكس الجنون بالتراب، وحضور الأرض تلخص جزئيات المكان الفلسطيني، باعتبارها الأرض الخلفية للقصيدة، قائلاً في قصيدة (تعالي نبوس التراب) :

تعالي نبوس التراب
تعالي نعانق كل الشجر
تعالي نسطر تاريخنا ، وسط هذا الحريق
ونصغي لصوت ينادي : تعالي
تعالي، تقولُ الرياحُ : إذا ما أتيتِ ،

---

* تم إحصاء هذه المفردات من قبل الباحث .

سنفقدُ حتى الكفن
ويبرأ منا تراب الوطن . [1]

يختصر الشاعر وجوده الإنساني بوجود التراب (الأرض) فيتوحد بها في البحث عن الخصب، وهو ما يتعلق بموجودات الطبيعة (الشجر)، هي علاقة توحد الذات بالأرض، وجميعها في انتظار البعث .

كما نلحظ استخدام دلالات محورية هامة مصوغة من قبل الشاعر إثباتاً لحب تراب الوطن (نبوس، نعانق، نسطر، نصغي، سنفقد) فهذا يبين أن معاناة فقد الأرض ترتفع في قوة تأثيرها على الذات إلى معاناة الإحساس بفقد معنى الحياة، وهو ما يؤجج الرغبة في استعادتها والتمسك بها .

يبدأ السطر الأول بعملية لقاء بين الذات والموضوع برزت على سطح الصياغة من خلال اللفظة (تعالي) والتدفق التعبيري في الصياغة لم يتح لصيغة النداء أن تظهر في بداية السطر، لكن أثره الغيابي يجسد حضوره في البنية العميقة، وكأن الشاعر يريد أن يقول (يا حبيبتي) ...، واللفظة التي جاءت متصدرة الصياغة لا تنهي المناداة، وإنما تستمر في المناداة لنبوس التراب، ولمعانقة الشجر .

يبرز تناقض غريب على مستوى الدلالة ساهم في إبراز طبيعة التقابل التي تتخلل الأسطر (نبوس، نسطر، نعانق، الحريق، الكفن) ألفاظ تحمل دلالات كثيرة تحمل عادة حب الوطن وترابه، والتمسك به، رغم الآلام والمصائب.. ونلحظ أن بنية الأرض في الأسطر السابقة تتشكل من مزيج لغوي جغرافي وإنساني وطبيعي، ويمكن أن نسميها ترابية، كالأرض، التراب، الشجر، الوطن. وهذه المستويات غالباً ما شكلت البنى المكانية في الأسطر الشعرية السابقة، واكتسبت بالاستعمال دلالات الأرض وفضاءاتها الكونية لدى القيسي .

وعلى مستوى الصياغة نجد أن السيطرة لمنطقة الأسماء، مع ما تضيفه الاسمية للخطاب الشعري من ثبات للدلالة. أما بالنسبة لقاعدة الأفعال، جاءت جميعها مضارعة، تفيد استمرارية التعلق بالوطن، رغبة منه في صبغ كل حياته بصبغة الأمل والعودة ومعانقة تراب الوطن،

[1] ـ الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

وإذا لم يأت سنفقد الوطن تحت الكفن، فيبرأ منا تراب الوطن. ومثل هذا التوحد بالأرض يتكرر عند القيسي ليدل به على الإنسان فهو لا يقيم علاقة امتداد جغرافي بينها وبين الذات، بل هي امتداد نفسي ووجداني، يؤكد الانتماء إليها، وهذا التوحد يسمو بمعاناة الفقد لأجل العودة إلى الأرض، والتشبث بها، قائلاً في قصيدة (السجين) :

واعلموا أن جذوري سوف تبقى وتناضل

إحرقوني

يخصب الأرض رمادي [1]

يبدأ السطر الأول بعملية لقاء بين الذات والموضوع، برزت على سطح الصياغة من خلال فعل الأمر (اعلموا) فتبرز الذات بروزاً قوياً ، بإيقاع الاختيار على ياء المتكلم في ثلاثة أسطر شعرية، بثلاثة دوال متتالية، بما يعادل دال واحد للسطر الشعري الواحد، وبهذا يكون الشاعر قد حشد هذه الدوال لتضفي على الأسطر شحنة انفعالية كبيرة .

من هنا نجد القيسي يؤكد انتماءه إلى فلسطين من خلال استعماله الألفاظ المتمثلة بـ (جذوري، تبقى، تناضل، احرقوني، يخصب) لإثبات هويته باستخدام أداة التوكيد(أنّ)، وكأن الشاعر هنا يحاول اجتراح قوة توكيدية موازية لقوة إحساسه ، وانتمائه لأرضه ، ولن يستسلم للغربة والضياع اللذين يتلبسانه ويلحان عليه .

وإذا ما نظرنا إلى حركة الأفعال ودلالتها ، نجد الشاعر قد اختار أفعالاً بعينها ، تتصل ببؤرة الصراع مع الواقع، فهي تكاد تندرج في إطار أحادي الدلالة ينبئ عن رؤية مأساوية متوترة (اعلموا ، احرقوني، يخصب)، وبذلك تعاضدت الأفعال جميعها، باستثناء فعلين (تبقى، تناضل) في تكثيف الدلالة وشحن السياق بجو من الحزن والألم، وقد حرص على إبراز معاناته واستمرارها من خلال فعل الأمر (احرقوني) والفعل المضارع (يخصب) اللذين أنهى بهما قصيدته .

وفي ظاهرة أسلوبية متكررة لدى الشاعر تأتي الأفعال (تبقى، تناضل، يخصب) متتالية بلا فصل لتمنح المعنى دلالة أكثر على البقاء، والنضال، وسرعة إخصاب الأرض، والملاحظ هنا أن صيغة الحبيب تعتمد المفرد الغائب المذكر كبنية صرفية، وهو ما يعيدنا إلى نقطة البداية

[1]ـ الأعمال الشعرية، ج١، ص ٧٦ .

عندما انتهى المقطع السابق إلى التعلق بتراب الوطن، والآن يستحضر لنا الأرض، قائلاً في قصيدة (الوقوف في جرش) :

وأصمتُ لحظة
وأرى حبيبي
أراه هنا
أرى عينيه ، قامتهُ ،
وخطوتَهُ
أرى الشجر الكثيف ،
ورقصة الأغصانْ
أرى برقوقهُ الوضاح
على خدَّيه ينتشر
أرى ما يفعل السفرُ
أرى التفاح
أرى أُفقاً
ونخلاً لاحْ
فأصمتُ لحظة وأرى حبيبي [١]

تدور الأسطر الشعرية حول تجربة عاشتها (الأنا) خارج الوطن في المنفى، أو ما يسمى بالمشاركة الحوارية بين (الأنا) والوطن الغائب، وهذا ما تجلى في استخدام معالم الطبيعة (برقوقه، التفاح، نخلا) ، وقد اختار الشاعر لها بعداً زمنياً هو (الصمت) بما يثيره من الدهشة والاستغراب وتحقيق الأمل والعودة إلى الأرض .

واختيارات الشاعر تنصب على معجم مشرق يتحقق فيه الأمل، فهي تبدأ من (الصمت) الذي يشير إلى الانقطاع عن الواقع الأليم الذي يعيشه، ليعود إلى أحلامه ورؤاه التي تخفف عنه وقع المأساة .

يبدأ السطر الأول بجملة تقريرية، تصور لنا طبيعة (الصمت) النابع من وحدة السكون والدال على المفاجأة والإثارة لرؤية الأرض، وقد آثر الشاعر تعدد الصفات (للصمت) لأنها تكاد تكون أوقع في تكثيف الدلالة، حيث كان استخدامها مجازياً، وثيق الصلة

١- المصدر السابق، ص ٥٠٠ ، ٥٠١ .

بشعرية الأداء، وهو يكسبها سعة وامتداداً أكثر من حدودها الدلالية الضيقة، مثل تشبيه الأرض بالحبيبة والشجر والبرقوق والتفاح وغيرها. نلحظ استخدام الشاعر لألفاظ هي صورة جزئية عن الوطن (التفاح ، النخل ، البرقوق ، الشجر) وهي أوجه مختلفة ومتعددة، والصورة الجزئية الأخرى هي صورة الأرض الغائب الحاضر .

وفي السطر الثاني يبرز صراع بين الأنا والموضوع ، أي بين الرؤيا والحبيبة (الوطن)، تبدو فيه (الأنا) قوية باستخدامها أمام حب الموضوع وخفته ، وقد حرص الشاعر على استخدام الفعل المضارع (أرى) ليؤكد استمرار الحدث عن طريق الرؤيا(المشاهدة) المستمرة حول رؤية الوطن. وبذلك ترسم لنا صورة غريبة ثلاثية: الحبيبة، الشجر الكثيف، الوضاح .

وبمعاودة النظر في حركة الأفعال داخل الصياغة يتبين أنها كانت العنصر الأول الذي أشعل الصراع وكثفه بين الشاعر وأرضه، من بداية المقطوعة إلى نهايتها، حيث بدأ السطر الأول بالفعل (أرى) الذي يلخص مجمل الصراع القائم في الصياغة، وقد جاءت الأفعال جميعها بصيغة المضارعة، ولكن الغلبة كانت لمنطقة الأسماء، وذلك لذكر نفحات ريح الوطن وحبه لدى الشاعر، ولكن النسبة قريبة بين الأفعال والأسماء، لذا تطغى صفة الاستمرارية على جميع الأسطر الشعرية، فتنتهي المقطوعة الشعرية السابقة بالصمت الدال على رؤية الحبيبة (الوطن الغائب)، (فأصمت لحظة وأرى حبيبي) .

وعبر هذه التقاطعات فقد استحضر الشاعر صورة الأرض وفق ما توحيه جزئيات وتفاصيل التأملات، من حيث الرؤيا واستعادة الأرض باستخدام ألفاظ دالة عليها (تفاح، نخل، برقوق)، وهنا تكون الصورة محوراً هاماً في إعادة إنتاج الذاكرة والرؤيا بالنسبة لصورة الأرض، فصورة الأرض لدى القيسي جاءت في جزئيات تبشر بمعانقة الأرض، ولكن سرعان ما يسيطر على الشاعر الخوف من إمكانية طول الغياب للوطن، والبعد عن المكان، لملاقاة هذا الحبيب من خلال البحث، قائلاً في قصيدة (الوقوف في جرش) :

كيف على مر الساعات تدورُ الأفلاك
كيف يجيء الصيف وأنت هناك
كيف أراك ؟
لغيابك وقْعُ السيفِ ،

يقولُ دمي ويقولُ هواكْ

كيف يؤوب العشاق من النزهة

فرحين ولا ألقاك

أو ينتشرون غزيرين على الطرقات ،

ولا ألقاك

كيف تسبح في الأفق الأطيار ،

وتسبح في البحر الأسماكْ

تتمايل أعشاب الأرض إذا داعبها الريح ،

ولا ألقاك

وأنا لا أرضاً أصلُ ولا أنساكْ [1]

تبدأ الأسطر بظاهرة أسلوبية لافتة للنظر في المقطوعة الشعرية وهي استخدام أداة الاستفهام (كيف) لتتشكل موجات استفهامية متتالية بين الفضاءات والأمكنة، فالتساؤلات المتكررة تشكل مقاربات نفسية بين الذات والسؤال(كيف أراك)، (كيف تسبح في الأفق) فيستخدم لغة عبر مساحات شاسعة يبحث فيها عن أرضه، التي يشعر بأنه خائف على بعدها وغيابها باستخدام الألفاظ (الأفلاك، الطرقات، الأفق، الأسماء)، دلالات ليس لها نهاية بالبحث عن الأصل (الوطن)، فهو في لحظة خوف لملاقاة الأرض (ولا ألقاك)، لذلك يتكئ الشاعر على عنصر الزمن على خلاف المقطع السابق لحركة الرؤيا الذي يرى بأنه سيعانق فيها الوطن .

لذا رأى الشاعر أن تساؤلاته المتكررة لم تقدم له جواباً شافياً يطمئنه، ووجد أن الحيرة والغربة يملآن كيانه، وأقر بأنه لن ينسى أرضه وسيبحث عنها حتى يجدها، فالأمر لا يحتاج للتساؤل إلا أن هذه التساؤلات التي تفرز جواً من الحيرة واختلاط الأمور على الذات المتكلمة، تدل على تخبطه، وعدم وصوله لمعرفة حقيقة الأمر. وقد عبر عن ذلك الاستفهام الذي أُفرغ من دلالته الأصلية، وشحن بدلالة جديدة هي النفي(كيف أراك، لا ألقاك) فهو ضائع في متاهات البحث عن الأرض .

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٥٠٧

تبدو الصياغة على شكل دفقات شعورية تعبيرية متتالية تحققت من خلال الاستفهامات المتكررة (كيف على مر الساعات، كيف يجئ الصيف، كيف أراك، كيف يؤوب العشاق، كيف تسبح) .

ثانياً – المكان

المكان يمثل محوراً أساسياً في حياة الشاعر، كما يمثل محوراً أساسياً في نظرية الأدب، وفي التعبير عن المقومات الثقافية،" وتمتد علاقة الشاعر المتوترة إلى (المكان) أيضاً، بحيث يصبح غياب المكان كما هو مُتجلٍ في الذاكرة، أي أن علاقة الشاعر بأي مكان آخر تبدو علاقة مختلة لا تحتوي على إحساس حقيقي بفكره المكان"[1]. وقد أدرك القيسي أهمية المكان في بناء القصيدة، ونسج الصورة الشعرية، وهذا الارتباط بالمكان والتعلق بذاكرته يستحضر له محمد القيسي بعداً طفولياً يقول في حوارياته في قصيدة (فاتحة للعذاب وفاتحة للأغاني) :

وراحتْ تنقِّرُ أوراقها القُبَّراتُ الأليفةُ ، عبر الحوار
توجع فينا المكان ، حلمُنا كثيراً ، حَلُمنا بطفلٍ ،
بعينين مُرتاعتين وليلٍ ،
حلمنا بغصنٍ من الياسَمينْ
حلُمنا بغصنٍ ، حلمنا ، وكان الوطن
يلوذُ بنا أو نلوذُ به والشجن [2]

المكان هو جزء من الهوية باعتباره انتماء للأرض ومراجعة لذاكرة الوطن، وتبرز ملامح المكان بشكل واضح في الأسطر الشعرية السابقة، لأن المكان كان في صراع مع الآخر وأيضاً هوية المكان، فكل له نصيب في هذا الصراع، وهذا ما أدى إلى اكتسابها خصوصية دالة على الانتماء بالنسبة للشاعر عبر حوارياته (حلمنا ، كان الوطن). "والملاحظ أن المكان لم يعد جغرافية وحسب ، وإنما تحول إلى المكان التجربة التي توحي له بالماضي المشرق والذكريات السعيدة "[3]، فجاءت حوارياته عبارة عن تفصيل لحياة أدبية جغرافية قديمة سايرت عملية الإبداع. فكان الهدف الوحيد من وراء هذه الأدبية الجغرافية هو (الوطن).

---

[1]- جماليات المكان في ديوان " لا تعتذر عما فعلت " للشاعر محمود درويش ، د. محمد صلاح أبو حميدة ، مجلة جامعة النجاح ، ٢٠٠٨م ، مجلد ٢٢ ، عدد (٢) ، ص ٤٨٥ .

[2]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٢٤٧ .

[3]- تجليات المكان في شعر علي بن الجهم ، صالح الشتيوي ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٤ ، عدد ١ + ٢ ، ٢٠٠٨ ، ص ١٩٧ .

يبدأ السطر الأول بالإضافة (عبر الحوار) ليأخذ دلالة التعريف، ومن خلال هذه الإضافة يستحضر الشاعر زمنه وحلمه الذي يريده أن يتحقق وذكرياته التي يحلم بها. وقد وقفت (الأنا) موقفاً حيادياً، رواية للحدث، ولكنها سرعان ما اندمجت فيه، والتقت بعناصره من خلال ضمير المتكلمين المتصل (نا) ليصبح المصير واحداً، وهو استبعاد عملية الوصول إلى الغاية المبتغاة. وقد عبر عن ذلك بالفعل الماضي (كان الوطن) الذي أفرغ من دلالته الأصلية، وشحن بدلالة جديدة هي المنفى .

يبدأ السطر الثاني بالفعل المضارع (توجع)، وكأن الشاعر تنبه بعد غفلة ففزع (وكان الوطن)، يصور الشاعر حياته من خلال هذا التعبير بالحقيقة التي ستعيد الوطن إلى أصحابه والأمل والتفاؤل برؤية الوطن، ومن ثم يواصل الشاعر تشكيل المكان جزئياً من الإنسان وانتهاء بجغرافيا المكان، ولذلك يبقى مستمراً لدى الشاعر عبر الصور الشعرية، قائلاً في قصيدة (الوقوف في جرش) :

تحت شمس الجرح لكن
كيف لي أن أقتفي اللحظة غُزلاناً ،
على مدّ براري السنوات
خيمت حول جرش
شربتْ ماء جرش
واستظلتْ وبنت أعشاشها الخضراء في ظلِّ جرش
ونمت في قلب سنبلة وفاكهةٍ هنا ،
وبكت جرش
كيف لي أن أستعيدا
وطناً صار بعيداً
وأُثيرَ الكلمات
وأُسوّي ما انكسر [1]

يرسم لنا الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة لوحة فنية في استعادة ذاكرة المكان عبر الحواس، لذا فقد ركز على ثنائية البعد والقرب، فالقرب هو التعلق بالغائب (في ظل جرش)، والبعد / ليس بأن المكان بعيداً عن الشاعر، وإنما هو بعدٌ قريب من المكان .

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

يبدأ المقطع الشعري برمزية ظرف المكان (تحت)، حيث وظفها في الدلالة على وطنه، في حين يعاني وينزف هذا الوطن، ويتساءل (كيف لي أن أقتفي اللحظة ، كيف أن أستعيدا) فيتحول السؤال إلى موضوع الزمان والمكان معاً يقول (على مد براري السنوات)، وكان لتنكير دال (شمس) المسبوق بالظرف (تحت) التي تفيد هي الأخرى- العموم أهمية في أن يكسب المكان والحنين إليه شمولية ، تنسحب على مكونات الوطن بما فيه من سنبلة، وفاكهة. وهذه المكونات تعتبر من المراكز الأساسية في البحث عن المكان والتشبث به، ويكتسب نوعاً من التعريف بالمكان المجروح، التي تضفي عليه أهمية وتميزاً، واستخدام الشاعر للألفاظ المتمثلة بـ(الغزلان، أعشاشها الخضراء، سنبلة وفاكهة) يشير إلى استعادة جماليات المكان من خلال معالم الطبيعة سواء الجغرافية أو الأدبية أو السياسية. دلالات وألفاظ لها معان كثيرة دالة على معالم مكانية، وهذه الأمكنة تتشكل جزئيا حول مفهوم المكان بكل عناصر الحياة .

كما نلحظ استحضار القيسي للمكان/ القرية التي شرد منها (كفر عانة) مسقط رأسه، ليشدد على هويته الفلسطينية، قائلاً في قصيدة (الصمت والأسى) :

فلسطيني ؟
أجل إني فلسطيني
هويتي العذاب يظل مصلوباً على وجهي ويُدنيني
من الينبوع في وطني ، هناك " بكُفر عانة "
وجهي المفقودُ وجهي الأصل
وأعبرُ دربيَ المزروع بالنظرات والعتمة
وأعبرُ دونما كلمة [١]

بالرغم من إثبات هويته بأنه (فلسطيني) فإنه يبقى مصلوباً على وجهه معذباً من ظلم الغربة. فذكر المكان هنا يشكل للشاعر ظاهرة نفسية ووجدانية، لكنها تبقى الذكريات الجميلة بالنسبة إليه مستمرة، ويؤكد على انتمائه إلى فلسطين باستخدام أسلوب التكرار(فلسطيني) وبالتأكيد (إني فلسطيني) .

[١]- المصدر السابق، ص ٦٥ .

تبرز ظاهرة أسلوبية لا فتة للنظر وهي بروز الذات المتكلمة بروزاً قوياً في المقطع السابق (فلسطيني، هويتي، وجهي، يُدنيني، وطني، وجهي، دربي) بإيقاع الاختيار على ياء المتكلم المتصلة بأحد عشر دالاً متتالياً، في سبعة أسطر شعرية، لتصبح الذات هي المسيطرة وصاحبة الموقف، ونجد أنها تعزز وجودها في محاولة لفرض نفسها وزيادة قدرتها على مواجهة الموقف، وبإضافة فلسطين إلى ياء المتكلم، تلغى المسافة بين(الأنا) و (الموضوع) ليكون الحديث عن أحدهما حديثاً عن الآخر .

أما المدينة فقد أخذت حيزاً كبيراً في قصائد القيسي الشعرية أمثال:(فلسطين، يافا، حيفا، البيرة، عكا، بيرزيت، رام الله، غزة، الكرمل، الشام، القدس، حيفا، الخليل، أريحا، تل الزعتر، عمواس، بيروت، دمشق، سيناء، اليرموك، بغداد، إفريقية، البصرة، نجد، صبرا، سبأ، غرناطة، روما، طراودة، صيدا، عمان، مكة، الأندلس) فقد تكررت هذه المفردات قرابة مائتين وثلاثين مرة مابين مدينة وبلد وقرية .

لم نذكر هذه الأسماء لمجرد تسميات وردت في قصائد القيسي الشعرية، ونتساءل لماذا كثرت هذه الأسماء والمناطق والحضور الملفت للنظر؟ هذه الأسماء الدالة على الأمكنة لها أبعاد دلالية تتعلق بالجانب الاجتماعي والموضوعي والسياسي من خلال ارتباطها بدلالات أسطورية وتاريخية، وقدرة هذه الأسماء على إنتاج أمكنة تذهب بالشعر إلى صورة جمالية أفضل، فجاءت هذه الأسماء لتحمل مشهداً يصور المكان في علاقته بحياة المعاناة والترحال التي عاشها القيسي.

لم يوظف القيسي تلك الأمكنة توظيفاً شكلياً، وإنما وظفها لأهميتها ودلالتها ووظيفتها في إنتاج الموضوعة الجمالية، فقصائد القيسي معظمها جاءت ممثلة فيها المدينة المطلقة والمدينة المحددة.

فالمطلقة هي تلك المدينة التي لم يسم الشاعر اسمها فجاءت بلفظ (المدينة)، أما المحددة، فيقصد بها المسماة أي ذكر المدينة في القصيدة الشعرية .

أولاً – المدينة المحددة

نجد القيسي يستدعي مدينة (لندن) تعبيراً عن المنفى فلا ينال منها غير الإحساس بالتشرد والعزلة والترحال، لذا يجعل (لندن) هي مدينة خلفية لأحزانه ومآسيه، قائلاً (رجل يبطئ في المشي) :

رجلٌ كان يُبطئ في مشيه ،
يدخنُ غليونهُ وهو يعبرُ لندن
قال لنفسه :
يا محمد
يا أسيراً ولا أيُّ أسرٍ
حُزنك الآن أصبح أبعد
تتهجى منازلاً عزلوها
بسياج من الهوان مُؤبَّد ،
مرّ عشرون يوماً عليك هنا ،
تحت هذي السماء البعيدة
تسعى إلى ملكوتٍ ،
وترسمُ معبد
كُلّ حبرٍ هنا يُضيئك حتى
لترى الأفق بالرماد مُلبّدْ
لم يكن صدفةً سفرُ القلب ،
أو صدفةً ها هنا تتشردْ [1]

فقد حدد القيسي المدينة (لندن) لأنها منفاه، فهي منفى التشرد والمأساة، فهذه المدينة تكتسب وظيفة دلالية من موقعها من الذات، وما تثيره من ظلم يعانيه في البلدان الأخرى. لذا لم نجد لصورة المكان الأثر البارز إلا في حدود محصورة المساحة كونه يعتبر خلفية للحدث ، فهو يستعيد الآن تأملاته الدالة على العزلة (يا محمد حزنك أبعد)، و (يا محمد مرّ عشرون يوماً عليك هنا)، وهذا يبين اتجاه النص نحو أمكنة أخرى لها دلالات على أبعاد ومسافات مكانية

[1]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

بعيدة، ويركز الشاعر على مرتكزين أساسيين في جملة (حزنك أبعد) المرتكز الأول هو الحزن الذي أصاب الشاعر والمرتكز الثاني بُعد المكان أي المسافة، وهذا يصور لنا بأن المكان/ لندن هو المكان الحاضر الغائب.

وبالعودة إلى النص الشعري، نرى أن الشاعر حين تتأزم علاقته بالمكان، ويشعر بغربته عنه، يُكثر من حضور الدال (هنا) ليشحذْ ذاكرة المكان ويواجه حالة التشظي والاغتراب، فاستخدم (هنا) كي يرمز للمنفى، لأنه كان يقيم خارج الوطن باستخدامه (لندن)، والأمر الذي جعله يستخدم (هنا) في النص الشعري للمنفى، لأنه يدلل على قرب الذات حسياً من الموضوع ومعايشتها له، وبذلك تحمل دلالة شعرية رمزية هي الإشارة إلى الوطن والمنفى .

تبدأ الأبيات الشعرية بأسلوب القوة (رجل) حيث جردت الذات الشاعر من ذاته شخصاً آخر يخاطبه ويحاوره، لتمنح ذاتها مساحة أوسع من حرية التعبير عن حالة المنفى والاغتراب التي تعانيها، فتتحرك الدلالة في الصياغة من خطاب الذات إلى الآخر من خلال حضور ضمير المخاطب الغائب والحاضر، لتتفاعل مع الدوال الأخرى وقد حملتها من الدلالات ما تنوء بحمله، ثم يستكمل الشاعر فكرته بدوال تقطر وحدة المنفى والاغتراب(يبطئ، أسيراً، عزلوها، بسياج، الهوان، مؤبد، تتشرد) وهو حين يطالعنا منذ البداية بدال (رجل) الذي يحمل معنى الوحدة والمنفى، وافتقاره الحماية من ناحية، والأسر من ناحية أخرى، يرسم لنا صورة حالته وهو يعبر لندن، ويدخن غليونه وهو في منفاه مشرداً غريباً (تحت هذي السماء البعيدة، يبقى مهاناً بسياج من الظلم وبالرماد الملبد). ويظل مشرداً (هنا تتشرد) في المنفى تتعذب، إنها صورة جزئية تدخل في نسيج الصور الأخرى لتصنع صورة كلية لمأساته، وقد امتدت صفة التشرد والمنفى أفقياً ليسيطر على حياته كاملة.

لذا نجد أن العزلة والغربة هي التي تهيمن على صورة المكان، ولكن سرعان ما نجد في بعض قصائده أن الذات هي التي تقوم في مواجهة المكان وتقيم معه علاقة ما، فصورة المدينة (أريحا وغزة) هي صورة الحنين إليها لدى الشاعر، قائلاً (مثلما يشطر النهر أرضاً إلى ضفتين):

تسألين لماذا أريحا وغزة ،

ولماذا أنا

تسألين عن السهم كيف انثنى

تسألين واصمت عني
وأُقفرُ مني
سوى خفقة لا تبين تؤرخ هذا الضَّنى
تحت شباكنا في البعيد
يولول طيرٌ هناك ،
واسمعه ها هنا
تسألين وتشطرني حرقةٌ مثلما
يشطر النهر أرضاً إلى ضفتين
تسألين وأين
آخر المنتهى ؟
تسألين ، ولا تسألين ،
لماذا أريحا وغزة ،
ولماذا أنا ! [١]

تظهر في المقطع الشعري السابق ظاهرة أسلوبية ترددت بشكل لافت للنظر، وهي رمزية ظرفي المكان (هنا) و (هناك) حيث وظف الأول في الدلالة على وطنه، في حين جعل الآخر دالاً على منفاه، ولكن في أغلب الأحيان نجد القيسي أو محمود درويش وغيرهم من الشعراء يستخدمون هذه الظروف كلٌ حسب رغبته في الاستخدام، لا يعتمدون على طريقة بذاتها بل على طرق عديدة في وصفه لظرفي الزمان والمكان. وكثيراً ما استخدم القيسي هذه الرموز استخداماً واسعاً، يكاد يحيط بتجربته الشعرية برمتها .

ومنذ استخدامه أول مشهد (أريحا وغزة) أصبحت المدينة هي المهيمنة على صورتها ويتضح الانتماء في ذات الشاعر (تسألين، ولماذا أنا) وهذا يبين مدى عمق الانفصام بين الذات والموضوع، للدلالة على البعد والحنين، فيبدأ المقطع بالفعل المضارع المدعم بضمير المخاطب (المنفى يسأل، لماذا أريحا وغزة، ولماذا أنا)، فتتمثل الإجابة عليه في ضمير الذات (وأصمت عني) لأن المنفى والبعد والحنين هو الذي يجيب عن هذا التساؤل وتفسيراته .

فتبرز الذات بروزاً قوياً بداية في السطر الأول، لتصبح الذات الفاعلة في تنظيم النص الشعري، والدلالة التي تتمحور حولها المرتكزات الأساسية للموضوع .

---
[١]- الأعمال الشعرية، ج٢، ص ٤٩٤ ، ٤٩٥ .

كما نلمح في الأسطر الشعرية ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، وهي تكرار صيغة الاستفهام التي تسيطر بصفة خاصة على محور المكان (أريحا وغزة) في إشارة واضحة لحالة البعد والحنين التي تعتري الشاعر، وفيها رمز سياسي لاتفاقيات السلام المزعومة ودلالة واضحة على سبب البداية في مفاوضات السلام على (أريحا وغزة) والبعد الجغرافي بينهما .

يبدأ السطر الثالث بالفعل المضارع (تسألين)، وكأن الشاعر ينتظر إجابة أو ينتظر رداً بعد غفلة ، ففزع (اصمت عني) فيصور الشاعر حياته من خلال هذا التعبير بالصمت الذي طوى حياته في غربته وحنينه إلى وطنه، فيصور هذا المشهد الذي تؤدي فيه الذات دور الضحية المبعدة عن أرضها ومكانها .

يضم النص بعدين أساسيين يمثلان البنية الكلية للأبيات، وهما البعد والحنين، وما بينهما من علاقات ضدية أو تقاطعية، يتولد منها عادة صراع خطي يتحكم في معظم بنيات النص وحركته الدلالية، ويمكن أن نتلمس هذين البعدين من خلال الحركة البندولية بين ظرفي المكان (هنا، هناك) عبر مجموعة من التساؤلات، فالظرف (هنا) هو المكان/المنفى الذي قضى الشاعر وأنقصه عمره وذاق فيه مرارة الغربة، بينما (هناك) التي يستحضرها في روحه وجسده فيتوحد الشاعر بهما، فالبعد عنها وتذكرها والحنين إليها انشطار للذات في المكان والزمان. فيتساءل، (لماذا أريحا وغزة) استحضار للمكان (الوطن) فهو بالنسبة للمكان غريب (فالأنا) غلبت على الشاعر كثيراً في نصه، لأنه في عالم مجهول بعيد عن مكانه الأصلي (أنا، شباكنا) ليصبح المصير واحداً، وهو استبعاد عملية الوصول إلى الغاية المبتغاة، وقد عبر عن ذلك بالاستفهام الذي أفرغ من دلالته الأصلية (لماذا أريحا وغزة، لماذا أنا، أين آخر المنتهى، لماذا أنا) .

وإذا تقدمنا رأسياً مع الصياغة، نجد تحولاً في بنيتها من الصيغة التقريرية إلى الصيغة الإنشائية التي تتوافق مع الحالة التي آلت إليها (الأنا) وهي حالة البعد والنفي، يبدأ السطر الحادي عشر بالاستفهام المفرغ من دلالته الأصلية والمملوء بدلالة الإنكار والنفي، لتصل من خلال ذلك إلى التعبير عن موقفها الرافض لطبيعة البعد والمنفى الواقع عليها .

ومن المدن التي يذكرها القيسي وتبدو كثيرة الورود في شعره (مدن الأندلس) غرناطة، وقرطبة، واشبيلية، وطليطلة، وهو يحاول بذكر هذه المدن أن يؤكد على حالة الحنين إلى

الماضي إلى وطنه فلسطين، ولكن هذه المدن لا تسد مسد فلسطين، ولن تكون بديلة لها، قائلاً في قصيدة (مجنون عبس) :

بوضوحْ
أنفض جسدي
وأُقلبُ جيوب هذا السرج
ليساقط منها :
تفاح غرناطة ،
برتقال قرطبة ،
وورد اشبيلية الجارح

وبوضوح
أعصرُ جلدي
من نبع طُليطلة اللاذع
لأعود خفيفاً ومُعافى
من مرض الماضي
آه طليطلة [1]

إن الأمكنة الموظفة في النص السابق مدن أندلسية هي من مكونات النص التي لا يمكن استبعادها أو عزلها، وعندما يستدعي الخيال المدينة الأندلسية (قرطبة، غرناطة، طليطلة، اشبيلية) فإنه يستحضر ذلك الفردوس المفقود وما تثيره من حنين إلى الماضي، وتفجع على المكان المفقود، فيجعل الشاعر كلاً من هذه المدن مسرحاً لتأملاته بحيث تصبح المدينة خلفية أو مكاناً مجاوراً، لأنها في النص مجرد علامة لذكريات الماضي والحنين إليها، لأن الحاضر مملوء بالانتكاسات، ومدعاة إلى الإحباط والمعاناة والظلم، وهذا يعتبر من أكثر مظاهر الاغتراب .

فالقيسي حشد عدداً ليس بقليل من المدن الأندلسية، ونحن نعلم بأن الاستدعاءات الأندلسية في الأدب تدعو إلى الحنين للماضي، وإلى المكان المفقود (الأندلس، فلسطين) .

[1]- الأعمال الشعرية ، ج٣، ص ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

كما يبدو عنترة/الشاعر الذي ينفض جسده ويقلب جيوب سرجه ليساقط منها التفاح والبرتقال وورود اشبيلية الجارح، وهذا ما يجعلنا في حيرة من الأمر، إذ يخرج الشاعر من الدلالة الإيحائية إلى الدلالة السلبية وذلك بوصفه ورد اشبيلية الجارح، مما يضفي عليه حالة الإحساس بالغربة والحنين، وبعد ذلك يضغط على نفسه ويعصر جلده من نبع (طليطلة) لكي يعود ويمرض بمرض الماضي، والحنين إليه، كما يتألم لطليطلة في الحاضر يتألم من خلال (طليطلة) في الماضي .

يبدأ السطر الأول بدلالة الإيضاح ، فهو صادق مع نفسه قبل حديثه عن الماضي وحنينه، كما تكررت مرتين لأنه يعبر من خلالها تداعيات الغربة وآثارها النفسية على الذات، فتتوحد هواجس الغربة بينه وبين (قرطبة، غرناطة، اشبيلية، طليطلة) فتتوافق دلالة " المدينة الأندلسية المفقودة مع حالة الاغتراب والشتات والانسياح التي يحس بها "[١].

وتنتهي القصيدة إلى سلسلة من التعقيدات التي تكشف عن أن هذه المدن هي رمز للحلم المفقود، رمز الماضي، رمز الوطن، الذي يتمنى الشاعر أن يرقى إليه فيُقبل تراب الوطن . فالنص أضفى على المدن الأندلسية فكرة المكان المطلق للذات العاجزة المحدودة، ومن أجل ذلك لا بد من التوجه إلى المطلق .

ثانياً – المدينة المطلقة

فقد حدد الشاعر في بعض قصائده الشعرية المكان بصورته الحقيقية، في حين لم يحدده في قصائد أخرى، ويأتي في صورة الغائب/الحاضر في الذاكرة والحلم، فيقول في قصيدة (منزل ١٦):

المدينة دونك فارغةٌ
الشوارع صماء ، ولا أسماء لها
والضجيج أخرس
الوقت مُسدَّسٌ وبحرٌ ميت
ولا سمك ينمو ،
ولا شجر أو أزهار
ولا شرفاتٌ مضاءةْ

---

[١]- محمد القيسي - الشاعر والنص ، ص ١٠٠ .

فأين تفاحة الفوضى
أين عزفُ الحركة
وموسيقى السّلام العاطفي
أي نهر لا يتكلمُ أو يغني
أي سوق عاطبةٍ هذه ،
وأيٌّ مخطوطة أيها الكُتُبيْ
أيُّ مخطوطة تُفسرُ هذا الغياب
تقتني في دُكانكْ
وتفسر المدينة ،
التي دونها فارغة ! [1]

يبدو الإحساس بالاغتراب والوحدة والعزلة واضحاً في هذه المقطوعة الشعرية، وما هذه الأحاسيس إلا تجسيد صارخ لمفهوم الاغتراب، وهي كما يرى فروم "العزلة التي تساعد على تقوية النفس، وتؤكد على فرادتها، وعلى استقلالها "[2]، والإشارات إلى مثل تلك الأحاسيس في القصيدة تكاد لا تخفى على أحد، فالمدينة لا يوجد فيها أحد، والشوارع خالية لا تسمع ولا يوجد بها أسماء، فكل شيء في المدينة ميت (لا سمك، لا شجر أو أزهار) المكان فارغ غارق في الظلام، تنبئ بذلك غير علامة منها مثل (دونك فارغة، الشوارع صماء، الضجيج أخرس، لا سمك ينمو) .

هذه المفردات المتمثلة بـ (فارغة، صماء، أخرس، غياب) تدل على صمت الشاعر في استعادته لمدينته وبقايا مكان بعيد في الذاكرة في الزمن الماضي، لذلك يصبح النص الشعري السابق مكاناً خلفياً يعود إليه الشاعر كلما تحرك شعوره وحنينه اتجاه مكانه. إذا كانت المدينة فارغة صماء خرساء لا سمك لا شجر، فأين تفاحة الفوضى التي تحرك مشاعر الشاعر؟، وأين عزف الحركة؟ إذ جعل من التفاحة الدالة على الإيجابية إلى تفاحة الفوضى/ذات الأصوات والضجيج العالية في المدينة، أي تحولت من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية، لكنه يلقي بكل ما لديه من محمولات البهجة والمتعة، لأنها لا تعدو أن تصير محرضات على الحزن والوحشة والوحدة والغربة، هكذا يجد الشاعر نفسه مغرقاً في الوحدة والعزلة والغربة ليطلق آهاته في آخر المقطع، آهاته التي تشكل اختزالاً وتكثيفاً للمقطع كله، بل للقصيدة

---

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٥٧٥ ، ٥٧٦ .
[2]- الاغتراب عند إيريك فروم ، د. حسن حماد ، ص ١٢٩ .

برمتها، حين يقول:(وتفسر المدينة التي دونها فارغة)، "فالمكان هو جوهر قصيدة الشعر التي تجعل من الوطن وأوجاعها وأشكالها الأساس الذي تسعى لحله"[1]، فالمكان بكل تجلياته في هذا المقطع من القصيدة، يثير في نفس الشاعر حنيناً عارماً إلى الماضي .

تتصدر المدينة (المكان) الأسطر الشعرية لتكون في بؤرة الحركة، وتمتد أفقياً فتتلاحم مع الموضوع في (دونك المدينة) مما يدل على شدة تمسكه بمدينته واستعادتها عبر خيالاته، وقبل أن يصل إلى متمم الجملة يتساءل ويتعجب من استفسار المدينة الفارغة الصماء الصامتة (وتفسر المدينة التي دونها فارغة) .

وفي حركة رأسية يتواصل تنافي العلاقة بينها وبينه، فيتعجب في السطر الثالث عشر والرابع عشر من أن المدينة فارغة، ولن يستطيع تفسير هذا الفراغ والغياب والصمت إلا الشاعر باستعادته مدينته (المكان) .

على مستوى الصياغة نجد أن السيطرة لمنطقة الأسماء، لأنها في حالة تقرير حقائق مستقلة عن الزمن، أما الأفعال الواردة فكانت خمسة أفعال فقط، وجميعها مضارعة لتفيد استمرارية الحدث والارتباط بينهما، فما دامت المدينة صامتة وصماء وخرساء، فلن يستطيع أحد سوى المخطوطة أو غيرها من تفسير المدينة الفارغة. ثم يلجأ لتكرار دال (فارغة) مرتين، وقد كسر من رتابة التكرار بتغير الظرف، فكان في المرة الأولى (دونك) وفي المرة الثانية (دونها) ليصبح الفراغ محيطاً به، متخللاً كل حياته. فقد ارتبطت مفردة المدينة بالغربة والنفي، وحضور الحزن والأسى، ولكن في سياق آخر نجد أن الشاعر يأتي إلى نوع من الحنين إلى المكان (القرية) مخاطباً إياها، قائلاً في قصيدة (حين قال:لا في المواجهة الأولى) :

وسأكتبُ أن الأسفار
أخذتني منك ،
وأن الغزلان البرية والأعشاب
وعبورَ الليلْ
أشهى من كل الأضواء ، ومن مدن الغربة [2]

---

[1]- محمد القيسي - الشاعر والنص ، ص ١٠٠ .
[2]- الأعمال الشعرية ، ج١، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

كثيراً ما ربط القيسي مفردة المدينة في شعره بالنفي والغربة، وغياب البهجة، ولكن في هذا المقطع الشعري لم يذكر مفردة المدينة، وإنما أتى بألفاظ دالة عليها (الغزلان، البرية، الأعشاب) كل ذلك كان أشهى من كل الأضواء وأجمل في تصور الشاعر من مدن الغربة .

حيث جعل الشاعر (المدن) مضافاً إلى (الغربة) ليعزز من ثيمة الاغتراب التي تسببها المدينة، أما القرية فهي رمز لحياة جديدة يحن إليها .

يبدأ المقطع الشعري بأداة التوكيد (السين) ملتصقة بفعل المضارع لتفيد تواصل الارتباط، ويمثل نقطة الانطلاق للأفعال الباقية، وإن كان الفعل وقع في الزمن المضارع فهي قديمة عليه تحمل صفة الاستمرارية في الحنين إلى القرية (المكان) عبر الغزلان البرية، وعبر الليل في محاولة من الشاعر لإمتاع المتلقي مسبقاً بصدق ما يقوله. ويستخدم كلمة (الأسفار) ليبين مدى ظلم الغربة وويلاتها على المغترب (أخذتني منك)، وتسير الدلالة في اتجاه رأسي يصل فيها الحب والحنين مع السطر الأول والثالث بين الفعل والاسم(سأكتب، الغزلان) لتأتي الاستجابة من طرفها (أشهى من كل الأضواء) لينتج عنها حوار بين مستمع أصغى ومتكلم هامس في عتب .

تعتمد الأبيات ظاهرة التقابل بين السطرين الأول والثاني – من ناحية – حيث يصفان مشاعرها السلبية نحو (الأنا) من ناحية وبين السطور: الثالث والرابع والخامس التي تعرض لموقفهم الإيجابي اتجاه القرية من ناحية ثانية. ويكثف الشاعر من حروف الجر التي توحي بمرارة الغربة والحنين إلى المكان (القرية) وذكرها بالغزلان والأعشاب، وكأنه يقول بأن القرية هي الوطن كله، وهي أشهى من كل الأضواء، وإذا تقدمنا مع الصياغة رأسياً نجد تحولاً في بنيتها من الصيغة التقريرية إلى الصيغة الإنشائية التي تتوافق مع الحالة التي يواجهها الشاعر من ظلم الغربة، فيبدأ السطر الثالث بأداة التوكيد (أنّ) ليؤكد الحنين للمكان. وفي نهاية هذا المقطع يبعث صورة الحنين للمكان الأليف، وربما جعل منه قمة داره المتخيلة عبر الغزلان والأعشاب وغيرها. ونلاحظ أن المكان يتجه إلى البناء الدرامي الذي يتأسس على علاقة ضدية، وبين دفتي هذه العلاقة تتشكل (الأنا) في حالة صراع تتجاذبه العلاقات المتقابلة في النص (البعد والحنين)، ومن ذلك فإن الصورة العامة لحالة الأنا تتراوح بين إحساس الضياع والطمأنينة، فيختتم الشاعر الأبيات بتفاؤل غامر يملأ النفس فرحاً وحنيناً للقرية/المكان .

من هنا نعتقد أن علاقة الشاعر بالأرض والمكان ليست علاقة وصف، أو استمتاع، أو ذكر لهذه الأمكنة، وإنما هي علاقة مشاركة وارتباط تحمل في ثناياها – في أغلب الأحايين –أبعاداً وطنيةً، وتشبثاً بالأرض وحنيناً للماضي عهد الطفولة. فنجد روح الأرض والمكان في شعر القيسي تغذي التجربة الشعرية بسيرتها التاريخية متجردة من الزمن الحقيقي أي تتجاوز دلالتها الحقيقية، وتدخل في زمن النص الشعري، لتحمل بعداً أيديولوجياً، فهي ليست تراباً أو جبالاً فحسب، بل هي رمزٌ للوجود، هي الحلم، وهي الوطن بالذات. فالمكان الذي قصده الشاعر في دواوينه الشعرية ليس المكان الذي يقف عليه بأقدامه، بل هو المكان (الوطن) الذي هجر منه .

لذا يجب أن تكون علاقة الأرض بالشاعر نوعاً مختلفاً عن علاقته بالمكان على حد سواء، فهي علاقة العشق، والحب، والحنان، والأمل، والمستقبل. فتصبح الأمكنة بعد ذلك أمراً متجدداً في شعره ومصدراً من مصادره الشعرية، فيحقق الشاعر وطنه عبر النصوص واللغة، وتزداد صورة الوطن عمقاً في رؤية القيسي، فيربط بين هذه الأمكنة ووطنه عبر التراكيب التي تتكرر في معظم قصائده .

المبحث الرابع – العروبة

المبحث الرابع – العروبة

بداية يمكن القول إنه لا غرابة في أن تلد الأرض المحتلة كل يوم شاعراً، فبالأمس قدمت محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد وغيرهم من الشعراء، وهي تقدم اليوم ابناً جديداً من أبناء السلاح، والنضال المقدس...هو الشاعر محمد القيسي، آمن بالعروبة وبوحدة الدم العربي والآلام والآمال لشعوب الأمة العربية، وأصبحت مقومات القومية العربية جزءاً من كيانه وروحه، فأخذ على نفسه التغني بأفراح أمته وإنجازاتها والتألم لأحزانها ومآسيها، فكان لسانها الناطق، والمرآة التي تنعكس فيها صورة حياته، فيحزن لآلامها ويُسَرُّ لأفراحها، فيحزن لما حل بالجماهيرية الليبية من جرائم وإعدام طلبة الجامعة في بنغازي شنقاً، فكان القيسي يواري عينيه وينحني ويهز جسده، وهو يحاول كتم آلمه، ثم يخرج صوته مفجوعاً راثياً من جديد أولئك الطلبة الذين أمرت سلطات القذافي، ولجانه (الثورية) في الجامعة بإعدام كل من يعارض أفكار(القائد) وكتابه الأخضر. وفي ديوانه (اشتعالات عبد الله وأيامه) أعاد القيسي نشر قصائده– المراثي التي كتبها لأرواح أولئك الشباب، وأهداها لصديقه الليبي الشهيد(مصطفى الهاشمي)، فيبدأ القيسي مراثيه الحزينة بنشيد (اليوم أتممت تعاليمي) قائلاً :

يا مساء الخير يا غرناطة الحزن ،
ويا غرناطة الوحشة والرعشةِ ،
ما هذا الزحامُ ، الموجُ ،
فالزينةُ لا تأخذُ من إكليلك العُشبيّ ، إلا الظاهرَ الغشّاشَ ،
لي هذا العرارُ النابضُ الجياشُ ، في الأضلاعِ ،
لي نجدٌ وكُمثرى
ولي من ناقتي زادُ الأغاني الجارحة [١]

يكثر القيسي من ذكر غرناطة، ذات الوجود المؤثر في أشعار لوركا، وغرناطة في شعر القيسي ترتبط مثلما هي في أشعار لوركا، بالحزن والوحشة والرعشة والمعاناة، فاستخدم الشاعر(غرناطة) رمزاً لليبيا، وذلك بعد المدخل (الغرناطي) الذي يحيل إلى لوركا، وجرائم ديكتاتور إسبانيا فرانكو، والطغاة متشابهون جنوناً، وسلوكاً وعداءً للحياة فيخاطب الشاعر (غرناطة) فيصفها بأنها غرناطة الحزن، وغرناطة الوحشة، إن كان حب الشاعر لغرناطة،

---
[١]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٤٥ .

يُرضي نفسه، ويشفي غروره فإن هذا الحب يتحول إلى حزن شديد، لما حل بليبيا في بنغازي من ظلم بحق الطلبة. فتتصدر أداة النداء (يا) الأسطر الشعرية لتكون في بؤرة الحركة، وتمتد أفقياً فتتلاحم مع الموضوع في (مساء الخير يا غرناطة الحزن). وفي تكرار دال (غرناطة) تأكيد على الجرائم التي ارتكبت بحق الطلاب، وبعد أن يصل لمتمم الجملة يشرح مسوغات هذا الارتباط ومبرراته، ويتساءل، (ما هذا الزحام)، واستخدامه للذات (لي) إشارة إلى الحزن المملوء في جسد الشاعر، والأحزان متتالية، وفي حركة رأسية يتواصل تنافي العلاقة بينها وبينه، فيؤكد في السطر الخامس والسادس والسابع باستخدام الذات (لي، لي، لي) على حزنه العائد على غرناطة (ليبيا)، لكنه يبشر بعصر جديد وثورة ضد الظلم والطغيان .

نلحظ استخدام الشاعر لهذه الألفاظ بقيمة التعريف (الخير، الحزن، الوحشة، الرعشة، الزحام، الموج، الزينة) ليثبت بأن الحزن والوحشة مسيطر على حياته، ولكنه متفائل بذهاب هذا الحزن الجياش، والأغاني الجارحة التي سيطرت عليه سنوات، سيأتي وقت انتهاء الظلم والهوان التي تعرضت له غرناطة (ليبيا) في ذلك العصر .

بمعاودة النظر إلى الصياغة، نجد منطقة الأسماء تتغلب على منطقة الأفعال، لأنه يريد أن يثبت أو يقرر مدى الظلم والحزن والحقيقة الذي حل بالشاعر، فورد في الأسطر ستة عشر اسماً (١٦) اسماً مقابل فعل واحد (تأخذ) يعمق المأساة لدى الشاعر في أحزانه وقهره اتجاه غرناطة، فينتقل الشاعر في مقطع حار غاضب إلى (مناخ) الجريمة، قائلاً في قصيدة (اليوم أتممت تعاليمي) :

يا حقول الجوعِ والحنطةِ ،
أتممتُ تعاليمي إلى الأشجار في كفتريا الجامعة ،
الهمُّ احتساني
فاحتسيتُ القهوةَ المرة في جمع من الناس
على رنة أمي النائحةْ
يا حقول الجوع والحنطة ،
أتممت تعاليمي إلى الأطفال في الشارعِ ،
والعُمال في هذا المدى الدامع ،
آنستُ إلى الراحة والطعنِ ،

ويا عصفورة البين ، احفظي عنّي فصولَ الأرضِ ،
زوري نخلة الله بغرناطة ليلاً
واحملي لي بلحاً أو قبلة منها
وقولي مرحبا
يا حقول الجوع والحنطة هاتي الكُتبا
بدأ العام الدراسيُّ فما نقرأُ ؟
إقرأ باسم هذا الجوع واقرأ ما خلق
خلق الإنسانَ من فقرٍ وجُوع وعرق [1]

تلك هي روح الهاشمي ورفاقه، من علقوا على مشانق أخفض من قاماتهم ، فتعلق القتلة بأقدامهم وجروهم بين حبل المشنقة والأرض .

نلحظ في الأسطر الشعرية السابقة قيمة جمالية تمثلت في استدعاء النص القرآني الذي حمّله الشاعر دلالة جديدة تشير إلى الظلم والفقر الذي أصاب أهل بنغازي قوله تعالى:" **اقرأ باسم ربك الذي خلق * خلق الإنسان من علق * اقرأ وربك الأكرم** "[2]. ولكن الشاعر يوظف هذه الآية بناء على ملاقاة الله يوم الحساب فيسأله الله (اقرأ كما كنت تقرأ في الدنيا)، يربط الشاعر النص القرآني بالنص الشعري، ليزيد من فاعلية الدلالية الشعرية، ولكن الشاعر يتساءل فيقول (بدأ العام الدراسي فما نقرأ) الإجابة اقرأ باسم هذا الجوع والعذاب، واقرأ ما خلق، خلق الإنسان من فقر وجوع وعرق .

لعل مفردات الحزن المتمثلة بـ(الجوع والحنطة، الهم، المرة، النائحة، الفقر، العرق) تعكس عمق الألم الذي أصاب الشاعر مما ارتكبته الحكومة الليبية من جرائم بحق طلاب الجامعة، ثم أراد أن يثبت الإدانة لهم فقال (يا حقول الجوع والحنطة ، فاحتسيت القهوة المرة)، وفي توظيفه للأمر هنا يوحي بتأصل الفقر والجوع والتعب في حياة الشعب الليبي .

يظهر في المقطع السابق التقاء الشاعر بين الجوع والحنطة الدالة على الظلم وبين القبلة والترحيب، لأنه يريد أن يصف لنا مدى الظلم اتجاه شباب ليبيا، خرجوا لطلب الحرية لكنهم

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٤٧، ٣٤٨ .
[2]- سورة العلق، آية، (١ ، ٢ ، ٣) .

حرموا من هذه الحياة ، مما أدى إلى شنقهم، هذا أثّر بشكل كبير في الشاعر حيث قال (الهمُّ احتساني). هكذا تجلت النزعة الإنسانية لدى القيسي اتجاه إخوانه الليبيين .

نلمح ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر وهي تكرار النداء (يا حقول، يا حقول، يا عصفورة، يا حقول) لتحمل دلالة البعد التي توحي ببعد المسافة بين الشاعر والشباب الليبي الذي يتألم لألمه ويحزن لحزنه، ويعزز رغبته هذه عندما يجسد الحقول في صورة شخص يخاطبه فتضفي عليه صفة الإنسانية التي تخفف من روع قلبه، ويستأنس في محادثته، وقد كسر حاجز الخوف والظلم فيبدأ بتوجيه السؤال في محاولة منه لمحاصرته، تسأله سؤالاً شاملاً ومحملاً (فما نقرأ ؟) ثم يبدأ بالتفصيل رغبة منه في معرفة كل شيء عنه .

غرناطة خرجت من العتمة، تجلت في بنغازي وأخواتها، وطلبة الجامعة حرروا الشوارع وهم بتمام يقظة أرواحهم، وعقولهم، ولهفتهم على الحرية، والبشارة تطلع من القبر، فروح الفتى الليبي الشهيد لم تمت، ولذا فهي تنشد في قصيدة (اليوم أتممت تعاليمي) :

يا مساء الخير يا غرناطة الوعد ،
ويا فصلاً جميل الرعد ،
لي هذا العرار النابضُ الجياشُ في الأضلاع ،
لي نجدٌ وكُمثرى
ولي من ناقتي
زاد الأغاني الجارحةْ [١]

يبدأ السطر الأول بنداء غرناطة (مساء الخير يا غرناطة)، ليبحث فيها عن سبل الحرية والوعد والتحرر من ظلم الحكومة الليبية ، هكذا جاء الوعد، وتحقق الأمل بانتصار فجر جديد (غرناطة) فروح الفتى لم تمت، وشمس الحرية تثير غرناطة .

نلمح استخدام القيسي أداة النداء الذي تكررت ثلاث مرات في سطرين الأول والثاني من الأسطر الشعرية (يا مساء، يا غرناطة، يا فصلاً) لتحمل دلالات تحقيق الحلم الذي غاب تحت وطأة الظلم والطغيان، وها هي البشرى تأتي لتتحقق آمال الشعب الليبي، ولعلنا نلحظ الألفاظ

---

[١]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٥٠ .

-هنا- على عكس الألفاظ الواردة في النص السابق مفردات الوعد والحرية المتمثلة بـ(مساء الخير، الوعد، جميل الرعد، النابض الجياش) تعكس عمق الفرح الذي أصاب القيسي مما أحدثته من بشريات ووعود ستتحقق مستقبلاً، ثم أراد أن يثبت ذلك (غرناطة الوعد) .

ويبدو أن القيسي قد بالغ في استخدام صيغ الإضافة، لم يكتف بإضافة واحدة في البيت الشعري، ومع أن تكرار الإضافة جائز في اللغة العربية، فإن طول التركيب يؤدي إلى الثقل والتعقيد، وهذا يؤدي إلى تعدد الدلالات الإيحائية لكل تجاوز لغوي(مساء الخير، غرناطة الوعد)، وهذا يفيد التعريف بحال غرناطة مستقبلاً وما سيحل بها .

نلحظ اختيارات الشاعر للألفاظ تنصب على معجم مشرق متفائل، تبدأ من(المساء) إلى (غرناطة الوعد) ثم إلى (هذا العرار النابض الجياش) ثم (نجد وكمثرى) ثم (الأغاني الجارحة). وهذه الدوال مجتمعة ترسم لنا صورة واقعية لحياة غرناطة مستقبلاً.

يبدأ السطر الأول بجملة تقريرية، تصور لنا طبيعة المساء المشرق، وقد آثر الشاعر تعدد الصفات للمساء، لأنها تكاد تكون أوقع في تكثيف الدلالة، حيث استخدمها مجازياً، وثيق الصلة بشعرية الأداء. وقد وقعت جملة النداء (يا مساء الخير)، لتبرز حاجة (الأنا) إلى الأنس في زمن الحرية، وتبرز الذات المتكلمة بروزاً قوياً في الأسطر الشعرية بإيقاع الاختيار على ياء المتكلم، المتصلة بأربعة دول متتالية. وهذا يبين قدرة الشاعر على التنبؤ بنصر جديد .

بالتوجه إلى الصيغة الفعلية نجد بأن حركة الأفعال لم تظهر بالشكل المطلوب، بل ظهر فعل واحد للبحث عن مستقبل جميل، بينما نجد منطقة الأسماء مسيطرة بشكل كامل على صورة النص الشعري، ليزيد من كثافة وعمق الدلالة التي يتمحور حولها النص الشعري .

لذا فالقيسي شاهد الجريمة وبَشَّر بفجر ليبيا، وها هي تحققت رؤية القيسي تجاه الشعب الليبي بسقوط النظام .

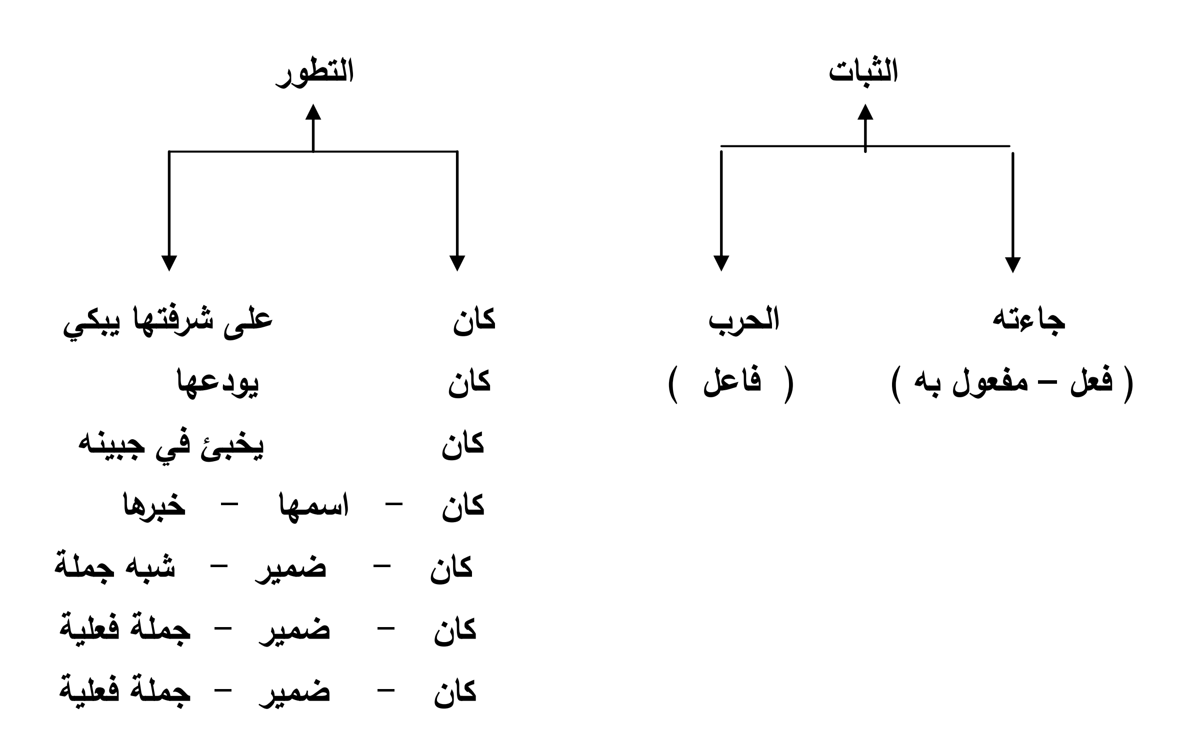
أما الجانب اللبناني الذي تعرض لاجتياح العدو الصهيوني لبيروت والجنوب فقد تجسد في قول الشاعر في قصيدة (غزالة كنعان) :

جاءته الحربُ وكان يودعها
جاءتهُ الحربُ وكان على شرفتها يبكي
جاءتهُ الحربُ وكان يخبئُ في جنبيهْ
نرجستين ولا يحكي
جاءتهُ الحربُ وما كان لديه
إلا دمه ويداها والقيد (1)

يستحضر الشاعر حرب لبنان عام ١٩٨٢، وما تعرضت له بيروت من حرب وقصف ودمار، وقتل للأطفال، وهدم للبيوت، فيتأثر كثيراً بهذه المشاهد، ويبكي على شرفة بيروت، يعيش في صمت دائم لا يتكلم من شدة وقع المأساة، ولكن ليس بيديه شيء أن يفعل سوى أن يفدي نفسه من أجل بيروت (إلا دمُه ويداها والقيد) .

يبدأ الموقف الشعري باستعادة حدث ماضٍ من الأفعال الماضية المتتالية، أربعة أفعال **يخصان الذات المتكلمة، وفعلان ترتبا على البكاء والحسرة، الفعل الناسخ (كان) مكرراً أربع مرات .**

وما نلحظه في الأسطر الشعرية الجمع بين الثبات والتطور، والذي يتمثل في المخطط الآتي :



(1) ـ الأعمال الشعرية، ج١، ص ٤٧١ .

تبدأ الصياغة في السطر الأول بالإعلان عن مجيء الحرب واستمرارها في تدمير بيروت، ليتجه في السطر الثاني نحو تحديد شعوره، فكان يبكي على شرفتها بهذه الكلمات وفقده التوازن، فظهرت صورة الحزن والبكاء والصمت على وجه الشاعر .

نلحظ سيطرة جملة الحال بشكل كامل على الأسطر الشعرية، وذلك لدخول (حرف الجر والاسم المجرور عليها)، (على شرفتها، في جبينه). ويبدو أن شبه الجملة (على شرفتها) أضيفت إلى الفعل وقيدته، فالبكاء المحزن هو الذي على شرفة بيروت، أي على حدودها قبل أن يدخل إليها .

وبالتوجه إلى الصيغة الفعلية نجدها العنصر الأول الذي أحدث دينامية الحركة المشحونة بالتوتر والانفعالات، فأضفت على المعنى معاني إضافية زادت من دلالتها، بلغت (١٢ فعلاً). بمعدل فعلين للسطر الشعري الواحد، راوحت فيها بين الماضي والمضارع في حركة متواصلة لكنها في دائرة السلب دائماً، مما جعل الغلبة فيها للفعل الماضي، بلغ عددها ثمانية أفعال، لأن الشاعر تحدث عن الحرب التي جاءت إلى بيروت، وهذا وهم تم اكتشافه إلا أنه انتهى، وحل محله الواقع المرير فيؤكد على إصراره في مواجهة هذا الظلم والعدوان، قائلاً في قصيدة (غزالة كنعان) :

ماذا بعد ؟
جاءتهُ الحرب وما كان لديه
إلا دمُه والرّدْ [(١)]

يعرض المقطع السابق حالة القوة والعزيمة في مواجهة العدو، فيتساءل ماذا بعد؟ جاءتهُ الحرب، ولم يبق لديه (إلا) الدم والرد على الأعداء، فهو في حزن مستمر جراء هذا العدوان .

تبدأ الأبيات لدى القيسي بالتساؤل الذي يفرز جواً من الحيرة واختلاط الأمور في السطر الثاني، وقد استغل الشاعر الصيغة الاستفهامية، ليضع نفسه في موقف يجعله يواجه هذا العدوان إما بدمه أو بالرد. فالذات هنا تعيش حالة من الصراع والقلق، وقد تنازعتها قوتان إحداهما علوية تعلو بها نحو الصفاء والنقاء، والأخرى أرضية تجعله في قيد دون تحرك وقيد

---

[١]- المصدر السابق، ص ٤٧٣ .

خطواته. هنا يندب الشاعر من مأساة التمزق الحائرين رغبة التخلص من كل قيد، وبين حنينه إلى أرضه .

لذا في هذه المقطوعة يتجسد الحب في أبهى صوره، اتجاه بيروت، (إلا دمه والرد) هذا يطلعنا على غاية ما يتمنى، وهو أن تتحرر بيروت من الظلم(ماذا بعد؟) حتى وإن كان هذا اللقاء لا يتحقق إلا بالدم أو الموت. يصدم الشاعر المتلقي بدوال يشعر معها– للوهلة الأولى – بالفزع (جاءته الحرب، دمه والرد) إلا أنه بالتمعن يضئ شعاب النفس، إذ يقهر هذا الفزع بدمه، وعلى الرغم من أن الفعل (جاءته) يعتبر سلبياً لأنه يدل على التخريب والقسوة، فإن الصياغة أسندت إليه (وما كان لديه إلا دمه والرد) فكشفت عن الإرادة والعزيمة القوية في وجه قسوة هذا العدوان .

ويمكن القول هنا إنه إذا كانت قوة الألفاظ وجزالتها تكسب النص قيمة، فالأمر عند القيسي مختلف، إذ إن بساطة اللغة لديه وصدق الإحساس جعلت القصيدة لوحة ناطقة لا غموض فيها، ولا غرابة في ألفاظها وهو ما يشير إلى صدق التجربة وصدق التعبير، وهذا ما نجده عند القيسي في رثاءه للعرب لما تعرضوا له من احتلال وقتل ودمار، قائلاً في قصيدة (مرثاة العرب البائدة):

الجرح عميق
والنسيان عصيٌّ والإبريق
يطفحُ ، والأحبابُ الغيّابْ
طالتْ غيبتهم ، وأنا أُوغلُ في التحديق
وأُسرِّح نظري ،
أين قوافلهم ؟
أطلولاً ما أبصرُ أم مدناً عربية
شيدها الأتراك قديماً
أخرجُ للأرضُ ،
فلا أصدفُ وجهاً يعرفني
لا تمتدُّ يدٌ وتصافحني [1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

تبدأ المقطوعة الشعرية بكلمة (الجرح) الذي يحمل دلالات مؤثرة وحزينة لدى العرب، وفي مقابل هذه الدلالات الحسية للجرح (عميق النسيان، عصي، شيدها)، نجد أن القيسي قد حاول أن يبني معادلاً تجريدياً للجرح فإذا كان الجرح في الواقع الذي تأثر به، وأصبح هائماً على وجهه، فإنه يواجه هذا المصير مواجهة فنية، من خلال عالمه الشعري، فيشيد في البديل الموضوعي الذي لا تحده حدود، وإنما حدوده قد ارتسمت في الذهن، وبذلك يميل الشاعر إلى جانب الدخول في الحزن والهموم، لما أصاب العرب من إذلال، ولكنه لا يستطيع أن يخرج من ذلك الجانب لأن مأساته كبيرة، ليس لها حدود، ولعل الصيغة الاستفهامية أُفرغت من دلالتها الأصلية، وشحن بدلالة جديدة هي العروبة اتجاه العرب ومساندتهم في أحزانهم .

وإذا ما انتقلنا إلى السطر الثاني، فإننا نصل إلى دفقة شعورية جديدة تلتحم مع الدفقات السابقة عن طريق واو العطف، لتشكل في مجملها كتلة متماسكة من الجرح العميق، وقد وقع اختيار الشاعر على معجم حزين وجريح تمثله المفردات(الجرح، عميق، النسيان، طالت غيبتهم) وكلها ألفاظ جاءت متساوية مع الخط الدلالي العام للصياغة، وإذا كانت الدلالة قد تمركزت حول مبدأ الحزن والجرح العميق (العروبة) فإن الشكل الصياغي جاء مدعماً لهذه الدلالة بوسيلتين لغويتين هما :

١- غلبة الصيغة الاسمية على الفعلية، حيث اشتملت الأسطر على تسعة عشر اسماً، وفي مقابل أحد عشر فعلاً، والاسمية – كما هو معروف– تمنح الخطاب ثباتاً وديمومة على خلاف الفعلية التي تمنحه الحدثية والحركية .

٢- الثبات على نسق تعبيري واحد– مع اختلاف طفيف في السطر الأول– يتكون من (مبتدأ + **خبر)، وبذلك استطاع الشاعر أن يوظف الشكل والمضمون توظيفاً دقيقاً في التعبير عن تجربته .**

وفي مشهد آخر نجد الشاعر يشير إشارة صريحة وواضحة إلى ما حدث في مخيم (الكرامة)، وما ارتكبت في ذاك الوقت من مذابح ومجازر بحق الفلسطينيين، فالشاعر يخاطب نفسه بأنه وقف على أعتاب هذا المخيم، وبارك في شوارعها، وصلى فيها خاشعاً، قائلاً في قصيدة (إشراقة الصعود) :

وقفتُ كالصليب يا رفيقتي على مداخل " الكرامةْ "

باركتها شارعاً شارعاً

صليتُ خاشعاً

على غبار بابها

حلمتُ أن أموت واقفاً على تُرابها

لا باكياً على الأطلالْ

لا نادباً ، لا راثياً من سقطوا ،

في حلبة القتال (١)

تلخص الأسطر موقفاً سلبياً لأحداث مخيم الكرامة ، وهي الحرب التي كانت تمثل نقطة التحول في تاريخ القضية الفلسطينية، بعدما تآمرت قوى العدوان بارتكاب المجازر بحق أهالي المخيم، لتنفيذ خطط الإبادة والتشريد، ومن ثم كان ذلك دافعاً لأن تعلو نبرة الظلم في هذه الأسطر، والأسطر تغلفها بنية تقابلية تحمل شحنة دلالية متوترة، حيث إن التقابل يبرز مع السطر الأول بين (الأنا) المتمثلة في ضمير المتكلم، و (الآخر) المتمثل في الضمير المتصل(التاء)، ومجيء الآخر بصيغة المفرد، وفي المقابل جاءت صيغة الإفراد أيضاً (للأنا) يوحي بالظلم والقهر والتشريد المفروض عليها من الآخر، لتكون واقعة في مواجهة الأحداث والأخطار بمفردها. فالشاعر يتخذ موقفاً مغايراً يحمله رؤيته للموضوع، إذ إنه يرفض فكرة البكاء والندب والرثاء. وهو لا يريد أن يحاكي الواقع بجزئياته، وإنما يرغب في أن يكشف أو يضيء جانباً من جوانب التناقض التي يعيشها الواقع العربي بدمشق، ولكن بدأت إشراقة الصعود تعود من جديد في هذا المخيم .

يبدأ السطر الأول بعملية لقاء بين الذات والموضوع برزت على سطح الصياغة من خلال الفعل الماضي (وقفتُ)، والفعل الماضي الذي جاء متصدراً الصياغة، لا ينهي الوقوف على مداخل المخيم، وإنما صلى فيها خاشعاً. ويبدأ باستعادة الحدث الماضي من خلال الأفعال الماضية المتتالية في الصياغة، التي جاءت لترصد ألوان العذاب الذي تلقاها أهل المخيم في ذاك الوقت على يد أعداء الإنسانية بالإنسان الفلسطيني، الذي يمثله في هذه الأسطر الصلاة، والمباركة، والوقوف كالصليب .

١- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٨٠ .

ومن هنا نجد أن الشاعر محمد القيسي متوهج الفكر، جديد النظر، لا تسمع منه إلا ما تحب، يأخذ الحياة مأخذاً مطمئناً، لا ريث، ولا عجل، وكان همه القومي القضية العربية، فكثيراً ما يجول بين ربوع العالم العربي، وكان يشعر بشعور أمته النابض فكان لسانها الناطق، والمرآة التي تنعكس على صورتها، فيحزن لآلامها، ويسر لأفراحها، فهو دائماً في قلب الحدث لما تتعرض له بعض الشعوب العربية من حروب، ودمار، واضطهاد .

المبحث الخامس – المرأة

المبحث الخامس – المرأة

تشكل المرأة في شعر القيسي محوراً أساسياً، له فضاءاته وأشكاله، وفاعليته الأكثر تنشيطاً وانتشاراً في بنية الخطاب الشعري، إذ تفتح الحقل الدلالي لأوسع الاحتمالات والتأويلات، وفقاً لطبيعة الموقف، وخصوصية البنية التعبيرية فيه .

وكما استخدم القيسي المرأة في قصائده الشعرية كامرأة من لحم ودم استخدمها كرمز للأرض، أو الوطن، أو الثورة .

فالحديث عن المرأة له شجون وامتداد يكاد لا ينحصر تحت فكرة واحدة، لأنها تتجسد في أثواب كثيرة، فتارة هي أم، وأخرى وطن، وثالثة حبيبة، ورابعة زوج، مما يجعلنا نشعر بصعوبة حصر ما يتعلق بها من دلالات .

أولاً – المرأة الأم

يستحضر الشاعر صورة الأم (حمدة) بمعاناتها وشقائها وفقرها وتشردها، وتحملها كل الصعاب من أجله، فحرص الشاعر على إعطاء الأم (حمدة) صورة أكبر يقدمها لنا محاطة بهالة من القداسة حيناً، ومحاطة بالحزن والفقد والبكاء حيناً آخر .

فجاء القيسي ليرثي أمه بهذا الرثاء المرير والحزين المتغلغل في أعماقه، قائلاً في قصيدة (ملحق بأيّام عبد الله) :

هذه زجاجةٌ لا أسميها
وأنت يا سمينتي التي تتفتح
على قلة الوقت الذي أراك ، تتسع الرؤى
وتزهرين كنجمة صبح
عروساً مضيئة بقلائد الحزن
ينثالُ من عينيك ربيعاً ،
وموسيقى ، وجوقة منشدين [1]

[1]ـ الأعمال الشعرية ، محمد القيسي ، ج٣، ص ٥٧ .

تتجلى في المقطوعة الشعرية فجيعة الفقد الذي ينطوي عليه القيسي اتجاه أمه حمدة برثائه المرير لها، فهو محاط بغمامة من الحزن والفقد والبكاء سواء بذكرياته الطفولية أو بذكريات أمه التي تركته وحيداً في هذه الدنيا .

يبدأ الشاعر الأسطر الشعرية باسم الإشارة (هذي) الذي يحمل دلالة القرب بين الذات والموضوع، وهو قرب تمثل واضحاً على مستوى الصياغة في إسناد الفعل (أسميها) إلى الضمير المتصل، ليصبح الموضوع جزءاً من الذات مما يسمح لها بحرية التقرير وإصدار الأحكام، فيقرر بأنه لا يسمي هذه الزجاجة، ولكنه يجيب في السطر الثاني بالضمير المنفصل (أنت ياسمينتي التي تتفتح)، بالرغم من قلة الوقت إلا أنني أشتاق إليك فتتسع الرؤى كالنجمة في الصبح .

لعل المفردات المتمثلة بـ(يا سمينتي ، تتفتح، الرؤى، تزهرين، كنجمة، صبح، مضيئة) تعكس عمق المأساة والألم لدى الشاعر بسبب فقدانه الأم (حمدة)، والذي يستذكر طفولته إذ ذهب الأب وقتل على يد الإنجليز إلا أن الأم تبقى معه، فرثاها بهذه المقطوعة ليعبر عن مدى حزنه على أمه التي شبهها بالنجمة والعروس المضيئة .

ولعل موت الأم (حمدة) عمق من شعور القيسي بالاغتراب والحزن، فحديثنا آنفاً كان يحيلنا إلى الأم "ذات المعنى الرمزي الذي يعني الأرض والوطن وفلسطين"[١] إذ شبهها بالزيتونة والزرع واليمامة، قائلاً في قصيدة (كتاب حمدة) :

أولُ كلامي حمدةُ ،
أول هذه التغريبة صوتُ اليمام
فلتمل هذه الزيتونةُ بجذعي
ولتنشد الزرازيرُ جوعانةً ،
دون زرع [٢]

كيف لا (وحمدة) أول الكلام وغاية القصيدة وأول هذه التغريبة والأرض التي لا يقبل معادلاً لها. فاستخدم الشاعر الأم رمزاً للأرض، ورمزاً للوطن، ورمزاً لفلسطين، وهذا ما دلل

١- محمد القيسي - الشاعر والنص ، ص ٩٣ .
٢- الأعمال الشعرية، ج٢، ص ١١٢ .

عليه بمفرداته المتمثلة بـ(الزيتونة، الزرع، اليمامة) التي تعكس رؤية الشاعر للأم التي أصبحت رمزاً لدلالات وإيحاءات معبرة عن الوطن، فقد أصبحت (حمدة) عند القيسي عنواناً دائماً لقصائده، فيجعل لبيت حمدة عنواناً مستقلاً بها، يقول في قصيدة (بيت حمدة) :

بيت على حاله ، مثل أوَّل صَحوي عليه ولهوي
يرفُّ سراجاً مُدَلّى ، يرفُ على الأفقِ بردانَ مِثلي (١)

فالقيسي يصور لنا المعاناة الطويلة التي بدأت قبل ولادته ، فأصبحت هذه السيرة طعاماً يغذي المعاناة والكفاح بما دوّنه من قصائد .

تبدأ المقطوعة السابقة بدال (أول) وهذا اللفظ لا يطلق إلا على الشخص المتفوق المحبوب، فأطلق القيسي هذا اللفظ على أمه (حمدة) ليحمل دلالات معبرة عن مدى الصلة القوية بين لفظة الأم ولفظة الابن، ومدى تعلقه بها، فيعكس ذلك تلاحماً بين الذات والموضوع .

وتأتي المرأة أحياناً في قصائد القيسي، تعبيراً عن خروج الشاعر من حالة الاغتراب والإحساس العميق بالحزن إلى صورة المخلص من هذا الألم، قائلاً في قصيدة (مقطع واحد من قصيدة أم صلاح) :

لكن يا أم صلاح فرى كبدي في هذا الجو غُبارُ الفُوسفات
الطقس ردئٌ في مملكة التجوال ، رديءٌ يا أم صلاح
فأعيني جسدي المُسجى – فوق حصى الأسفلت – وقيني
من نشرات الأخبار ، ومن نظرات السيّاحْ (٢)

كأن الشاعر يشكو همومه لهذه المرأة (أم صلاح) لعلها تخفف عنه أحزانه، فهي تمثل الماضي والألفة والمودة والحياة، لكن الشاعر جاء يشكو لها ما يعانيه في غربته لعلها تساعده في تغيير الأحوال .

١- المصدر السابق ، ص ٣٩٣ .
٢- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٢٩ .

من هنا بدأ السطر الشعري بـ(لكن) المؤكدة للاستدراك على ما سبق من معلومية عودة الحياة للطبيعة، في حين عدم إزالة الغبار يصبح الطقس رديئاً الذي يخنق مشاعره وأحاسيسه، فينادي باستخدام أداة النداء (يا) على أم صلاح تعبير على فرى كبده الذي كاد في هذا الجو المغبر الموبوء، وقد وقعت جملة النداء يا أم صلاح بين الاستدراك والفعل، لتبرز حاجة(الأنا) إلى الأنس في زمن الوحشة، وفي السطر الثاني يبرز صراع بين الأنا و الموضوع تبدو فيه الأنا هاربة ضعيفة أمام قسوة الموضوع وشدته، (الطقس رديء)، وقد حرص الشاعر على استخدام الفعل المضارع (أعيني) ليؤكد استمرار الحدث وتجدده. وبذلك ترسم لنا صورة غريبة ثلاثية عناصرها (غبار، حصى الأسفلت، نظرات السياح) .

نلحظ وقوع جملة الظرف– فوق حصى الأسفلت– معترضة بين المسند والمسند إليه لتبرز حاجة الأنا إلى الأنس في زمن الظلم، وكان لتكرار النداء (يا أم صلاح) أثره في إبراز ظهور المرأة المخلص والقوة الأمومية العالية، القادرة على رفع حالة الاغتراب، فكل شيء رديء سواء في مملكة التجوال أو في ماضيه المعتم، فيطلب العون والمساعدة من (أم صلاح) لتخرجه من هذا الهم .

من هنا نجد الشاعر يفتقر إلى أجواء قريته القديمة التي تعج بالحكايات والألفة والأنس والمودة بين الناس، قائلاً (مقطع واحد من قصيدة أم صلاح) :

يا أم صلاحْ
يا سيدة الأيام الصعبة ، يا سيدةَ الليلكِ والحزن الفوّاحْ
يثقلني أن أتجول فأرى أن الناس هنا غيرُ الناس
أنَّ أغانينا ذَبُلت
أنّ أمانينا رحلت
أنّ ليالينا لا يسكُنها الإيناس [١]

ويظل القيسي ينزع إلى المرأة، ويرى فيها القوة القادرة على خلاصه من الغربة وأحزانها، فينادي عليها (يا سيدة) فهي صاحبة الأيام الصعبة ذات المواقف المتأزمة صاحبة الحزن الفوّاح، فيشكو ثقل التجوال بين الناس في قريته، فيراهم غير الناس الذين يعرفهم،

---

[١]- المصدر السابق، ص ٣٢٩ .

وكأنه نسي تلك القرية المملوءة بالحكايات والسهرات والعلاقات الحميمة بين الناس البسطاء، والأغاني تذبل، والأماني تتلاشى، والليالي تخلو من الإنس والألفة، فيرمي بثقله على (أم صلاح) لعلها المنقذة له من هذا الموقف المتأزم .

وعلى مستوى آخر تبدو لنا(أم صلاح) قد وزعت بين عالمين متناقضين هما: عالم الأيام (الصعبة) وعالم (الليلك) ووقوعه– الشاعر– بينهما كفيل بأن يدفعه إلى التخلص منهما معاً، والاختفاء في عالم آخر نقيض لهما هو عالم (الحلم) كبديل لعالم الواقع، وتبرز (الأنا) بشكل واضح في الصياغة، من خلال ضمير المتكلم (ياء) كي تثور على هذا التحول وتستنكره، ولكن ما إن تعود إلى هدوئها وتوازن بين النقيضين، الواقع/الحلم (الماضي) حتى تتراجع وترى في تحوله حلماً جميلاً، فتعكس هذه السطور الشعرية نوعاً من الحوار الداخلي بين الذات والآخر، وهو حوار يجسد الانقسام الذي تعيشه الذات، فبينما يبدو الماضي مؤثراً على نفسية الشاعر، نجد (الأنا) تهرب من هذا الموقف لتلجأ إلى عالمها الآخر الذي تعيش فيه، فتظل في حلم مستمر .

وفي موضع آخر نجده يستدعي أمه (حمدة) التي لم يذكرها في قصيدته، وإنما يقارنها بالأرض وعشقه الموصول بها، فيقول في قصيدة (كتاب حمدة) :

فبأيِّ مديح أيتها المخلوقاتُ ،
أطاولُ ضفتها ، وأُسدِّدُ ديني
الصورة والمرأة
أنت فأيّ فلاة
تجمعني في هذي الصدفة وحدي !
الغرفة مُوحشةٌ من دونك كالأرض
كالأرض تماماً
موحشةً
كالأرض بلا أروقة ،
وممرات ،
ومواعيد [1]

[1]- الأعمال الشعرية، ج٢، ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

إن القيسي باستدعائه شخصية غير معروفة في المقطوعة الشعرية، إنما يعمل على تعميق ثيمة التمييز وتكثيفها في الشعر، فالقيسي يمدح أمه ويميزها عن باقي المخلوقات، فهو يشعر بالخوف نتيجة غياب الأم كالأرض القاحلة التي لم يوجد فيها بشر .

تبدأ الأسطر بحرف الجر، ليصبح المديح متنوع الأشكال، ومختلف الأجناس، فيحتار الشاعر بأي مديح يمدحها، وبهذا يدفع بها على سطح الصياغة، باستخدام وسيلة تعبيرية بالغة التأثير هي (أي)، وكأن الأم ليس لها مثيل بين هذه المخلوقات .

يكثف الشاعر من حروف الجر الذي بلغ ظهورها ثماني مرات كانت على النحو التالي/ ثلاث مرات للحرف (في)، مرة للحرف (من)، ومرة للحرف (الباء) وثلاث مرات للحرف (الكاف)، مما يفيد اضطرابه وتأثره من سوء صنيعهم، وكأنه يريد القول بأن الوحشة ألمت به من كل جانب .

ثانياً – المرأة الحبيبة

كما أسلفنا آنفاً أنّ القيسي حرص على تضخيم صورة المرأة في قصائده الشعرية، أحياناً يقدمها محاطة بهالة من القداسة ، وبغمامة من الحزن والفقد والبكاء حيناً آخر، فصورة المرأة الحبيبة تطل هنا محاطة بهالة من القداسة، من خلال إضفاء الجو الديني على القصيدة، قائلاً في قصيدة (انطفاءات) :

في معجم البلدان
يقرأ أسماء حبيبته الحُسنى
يا حادي العيسِ أهجتَ الركبانْ
يا والدتي قِرّي عينا [1]

ينكر الشاعر من يجرد المرأة من وجودها وواقعها في القصيدة، وينكر من يحمل القصيدة ما لا تحمله وعلى من يعرّون المرأة من حضورها فيها، ليحيلها إلى دلالة أو رمز .

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٢٩٥ .

كما نلحظ صورة المرأة الحبيبة التي ذكرها الشاعر محاطة بالقداسة، وذلك من خلال التناص القرآني في الآية الكريمة قوله تعالى: " **فكلي واشربي وقري عينا** "[1]. لعل استدعاءه لهذه الآية يجعله يستخرج من عبء الجسد إلى خفة الروح، وهذا قد يسهم في التخفيف من حالة الغربة والأسى التي حلت به .

وتظل المرأة بالنسبة للشاعر امرأة قادرة على إضاءة الفرح والسعادة في روح الشاعر، وطرد شبح الخوف والغربة، فتأتي إليه عبر سواد الليل لتحميه من وحشة الغربة، ولتؤنس ليله بالسعادة في هذي البرية، قائلاً في قصيدة (عبد الله المزمار) :

يطلعُ عبدُ الله ، ويُطلقُ زفرته الأولى :
لا يحضرُ عبر سواد الليل إليّ سوى سارا
لا يطرقُ بابي الموحش في هذي البرية ، غيرُ أصابع سارا
منْ يملكُ أنْ يختصرَ الساحلَ ،
والشجرَ المتطاولَ ،
في عنقِ قرنفُلَةٍ ، أو نسمةِ ريحٍ من ناحية البحر
سوى سارا !
آهٍ سارا [2]

هكذا سارا هي المنقذة للشاعر، سارا الدواء الذي يؤنسه في هذي الغربة عبر سواد الليل، "فالمرأة حاضرة في كل المدن بوصفها الملجأ، والحصن والملاذ الذي يُخفف من الشعور بالتلاشي والضياع الكاملين"[3]، فهي القادرة على نشله من وحدته وغربته(سوى سارا) لا أحد غيرها، فهي نسمة ريح، وعنق قرنفلة، ويبقى يردد سارا، وينادي عليها لتؤنس وحشته، ولكن بالرغم من مناداته(لسارا) أن المسافة تحول بينه وبينها، فيؤكد على ثيمة البعد، مشدداً على استحالة التوصل مع المحبوبة، قائلاً في قصيدة (مضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني) :

لكنك بعيدةٌ ، بعيدةٌ ، بعيدةٌ
ولا تقتربي منّي ، رغم أنّ أصابعنا قد تتعانقُ

---

[1]- سورة مريم ، آية (٢٦) .
[2]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٣٩١ .
[3]- الأعمال الشعرية، ج ٢ ، ص ٦٩٩ .

أو نتلامسُ وجهاً وصدراً
ولكننا نظلُّ بعيدين
وتظلُّ المسافةُ [1]

فالحلم بعيدٌ وثيمة البعد واضحةٌ في شعر القيسي، بالرغم من أن أصابعنا قد تتعانق، ولكن سنبقى بعيدين، فهو في تشاؤم صريح حول الالتقاء بالمحبوبة، مؤكداً بذلك(لكنك بعيدة، بعيدةٌ، بعيدةٌ)، واستخدام النفي (لا) في السطر الثاني، مؤكداً على عدم اقترابه منها .

في هذه المقطوعة يتجسد ألم البعد والفراق في أبهى صورة لدى القيسي ، فمنذ العنوان يطلعنا على المسافة البعيدة الذي لا يمكن الوصول إليه، وإن كان هذا البعد لا يتحقق فإن المسافة هي الفيصل الوحيد بين الشاعر والمحبوبة، يصدم الشاعر المتلقي بدوال يشعر معها – للوهلة الأولى– بمثابة الحلم البعيد: (بعيدة، لا تقتربي، بعيدين، المسافة)، إلا أنه بالتمعن يفقد الأمل في نفسه اتجاه المحبوبة والوصول إليها، إذ يؤكد باستخدام صيغة الجمع (لكننا) جميعاً سنظل بعيدين، وعلى الرغم من أن الفعل (تقتربي، **تتعانق، نتلامس) يعتبر سلبياً**، لأنه يدل **على** قسوة الغياب والبعد، فإن الصياغة أسندت إليه (تظلُّ المسافة) فأضفت عليه ثيمة الحزن والتأثير .

يلح الشاعر على فكرة يؤمن بها، ويؤكد عليها، وهي أن الوصول للمحبوبة أمر في غاية الاستحالة لتكراره كلمة بعيدة ثلاث مرات في السطر الأول. فالعودة مجهولة الوقت والكيفية، لأن مدة الغياب غير معلومة، ومن هنا بدأ السطر الشعري بـ(لكن) التوكيدية الاستدراكية على ما سبق من معلومية غياب المحبوبة ورحيلها. وتمتد صيغة التوكيد رأسياً فتكررت مرتين، تؤكد في كل مرة فكرة معينة، يسعى الشاعر لتوصيلها للمتلقي، ففي السطر الأول يؤكد شفافيتها ووضوحها، وفي السطر الرابع يؤكد على عدم الالتقاء بينهما، في محاولة من الشاعر إقناع المتلقي مسبقاً بصدق ما سيقوله .

ثالثاً – المرأة الوطن

حاول القيسي أن يشيّد – معادلاً للوطن ألا وهو المرأة، فإذا كان الوطن قد سحب من تحت قدميه، فأصبح هائماً على وجهه في بلاد الغربة، فإنه يواجه هذا المصير مواجهة فنية من

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص ١٧٤ .

خلال رؤيته الشعرية، فيجعل من المرأة معادلاً موضوعياً للوطن، فالمزج بين المرأة والوطن في شعر القيسي، يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي، يولد تلك الرؤية الحية، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم، يتميز فيه الحب بالوطنية، وتمتزج فيه صورة المرأة بالوطن، فنراه يقول في قصيدة (العرس) :

وكان لنعناعة الدّار يمشي ، ويزرع نرجسهُ فوق خُوذتهِ ،
حين دوّى المخيمُ بالدبكة الدمويّة .. كان يُزفُّ لسارا
البعيدة ، سارا الوحيدة ، كانت وجوهُ الصبيّات سارا
وكان المساءُ الرماديُّ ، كان المدى الذهبي إناءً لأزهار سارا
وكان يجمع أعضاءها من أغاني الطريدات في حلقات المخيم [1]

يرد في قصائد القيسي الشعرية اسم (سارا) كثيراً تلك التي تمثل في بعض الأحيان جميع النساء، وستظل (سارا) رمزاً للوطن، رمزاً للحبيبة، بالرغم من أن القيسي اعتبرها من لحم ودم، "لإضفاء الطابع غير المباشر على المضمون الدلالي للمرأة "[2].

جعل الشاعر (سارا) تتقمص كل النساء، ووجوه الصبيّات، ويصبح المدى كله ذهبياً، وأخذ يلملم أعضاءها من أغاني الطريدات في حلقات المخيم ، ليتضح أنها هي(الوطن). فهنا يخاطب الشاعر سارا/الوطن البعيدة الوحيدة، فهو مجروح بالرغم من هذا الجرح، وإنه يزفُّ سارا لتصبح عروساً له، وهذا يضفي على النص جواً احتفالياً مهيباً. بداية خاطب الشاعر سارا، أما الآن انعكس ذلك الخطاب، فـ(سارا) هي التي تخاطب الشاعر، وتحشد له كل أنواع الزينة والأقواس بالحنون والأحمر والأصفر لاستقبال الحبيب، قائلاً في قصيدة (تهليلة سارا) :

الزينةُ لحبيبي
والأقواسُ المعقودةُ بالحنّونِ الأحمر والأصفرِ لاستقبال حبيبي
والريحُ تُصفِّرُ في قصَب الوديان ، تُهلِّلُ لقُدومِ حبيبي
وحبيبي يأتي من ناحية البحر بمهري
خمس زنابقَ في الكفين ، وستَّ زنابقَ في الصدر
في منعطف الشارع كمنوا لحبيبي

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٢٨٥ .
[2]- محمد القيسي - الشاعر والنص ، ص ٤٦ .

لكنَّ حبيبي واصل سيري
ها هي مركبة حبيبي (١)

تخاطب سارا/الوطن الشاعر، وتصفه بالحنون الأحمر والأصفر وتستقبله استقبالاً مشرفاً، والريح تصفر بأعلى صوتها تهلل لقدوم حبيبها، وكما تصف حبيبها القادم من جهة البحر مصطحباً مهرها (خمس زنابق في الكفين، وست زنابق في الصدر)، ولكن المهرُ بيديه (خمس زنابق) كادت تقتله في منعطف الشارع، ولكنه استطاع أن يفلت من هذا الكمين وواصل السير حتى وصل سارا (ها هي مركبة حبيبي)، وهذا يبين مدى فداء الشاعر وتضحيته من أجلها. وظلت هي نقطة التحول الأولى في حياة الشاعر لإدخالها عليه السعادة والفرح والبهجة برؤيتها .

يبدأ الأبيات بلفظ المبتدأ (الزينة) ليكشف عن مصير هذا النص وعن الجو الاحتفالي الذي ينتشر في أجواء هذا النص الشعري لينتج إضاءات كونية حقيقية حول كلمات وألفاظ النص من خلال الألفاظ المتمثلة بـ(الزينة، الأقواس المفقودة، الحنون الأحمر، والريح تصفر، تهلل) كلها تضفي على النص طابع البهجة والسرور والسعادة .

يهيئ المتلقي لسماع ما يتواءم، وهذا الحب والجو الاحتفالي والوفاء من طرفها مع ما توحي به النقط المطبعية من مزيد من الحب والوفاء من قبل الشاعر اتجاه سارا/الوطن، لكن تأتي المفاجأة مع السطر السادس حيث (كمنوا لحبيبي) مع ما توحيه– إضافة للألم والحسرة – من غدر وتنكر، لتحمل مدلولات وإيحاءات قوية اتجاه سارا .

تعتمد الأبيات على ظاهرة التقابل بين السطر الأول والثاني والثالث والرابع – من ناحية – حيث تصف مشاعرها الإيجابية نحوه، وبين السطر الخامس والسادس الذي يعرض الموقف السلبي اتجاه الشاعر .

فالمرأة بمختلف تجلياتها عند القيسي شكلت رافداً مهماً، وعاملاً قوياً أسهم في صياغة إنجازاته الإبداعية الشعرية، فيجعلها في بعض الأحيان محاطة بهالة من القداسة، وتارة يجعلها محاطة بغمامة من الحزن والبكاء والفقد .

١- الأعمال الشعرية ، ج١، ص ٢٨٩ .

الفصل الثاني – الرمز والصورة

المبحث الأول – الرمز والأسطورة

المبحث الثاني – الصورة الشعرية

المبحث الأول – الرمز والأسطورة

أولاً – الرمز

الرمز من التقنيات التي يكثر استخدامها في الشعر العربي المعاصر،" وهو وسيلة يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة والتصريح، فينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات التي تكمن وراء الكلمات، كما يقوم باستكمال ما تعجز الكلمات عن تبيانه "[١].

فالرمز في الأدب العربي له أساليب، وطرق خاصة في كيفية استخدامه من قبل الشعراء المعاصرين، أمثال: بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمد القيسي، محمود درويش، سميح القاسم، وغيرهم من الشعراء الذين أثرت فيهم الرمزية تأثيراً يصل إلى حد الإفراط والخيال. ويرى كارل يونغ أن الرمز أحسن طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر، وهذا يعني أن الرمز " الشعري بنية يتضام فيه الحسي، والتخيلي، والاستنباطي، وأنه بوصفه استطيقية، يبدو ذا طبيعة ديالكتيكية، من حيث تركيبه ودلالاته "[٢].

ويعد توظيف الرمز في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة " سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق ... والرمز بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري، ومصدر للدهشة والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري"[٣]، والرمز لا ينهض على محاكاة الواقع، وإنما ينطلق منه ويتجاوزه لإنشاء علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشاعر، وفي هذه المرحلة يصبح الشعر أكثر صفاء لأنه يقدم صوراً حسية توحي بما هو معنوي، " فالرمز الشعري ليس تجريدياً وليس ذهنياً، وبينه وبين الموضوع المعين علاقة تداخل وامتزاج "[٤]، وهذا يبين أن الشاعر لا يشكّلُ الرمز من العدم، أو بعيداً عن العرف المذكور سابقاً، وإنما هو يكتشفه ويضيف إليه، وكلما كان الرمز ممثلاً لما هو متفق عليه، أي (انعكاس للوعي الراهن) ازداد تأثيراً وأصالة، " ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، أي بوصفها رموزاً حية على الدوام فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر – لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، وبالتجربة

١- الرمز في الشعر المغربي المعاصر ، د. محمد أيوب . http://www.doroob.com/?p=3821

[٢]- الرمز الشعري عند الصوفية ، د.عاطف جودة نصر ، ط١ ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١١٦ .

[٣]- الرمز في الشعر العربي الحديث ، د. أحمد الزعبي
http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=58

[٤]- الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين إسماعيل ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، ص ١٩٨ .

الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها "[١]، وبهذا يشكل الرمز أحد أهم عناصر التصوير الرمزي، وهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصة اتجاه الوجود، " لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يَرِدُ فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة "[٢]، والرمز كخيار جمالي، وكتقنية فنية "لا يقتحمه الشاعر مباشرة في القصيدة بشكل اعتباطي، ولكن يدمجه بطريقة مدروسة، فهو يأتي من اللاوعي ويفرض نفسه على الشاعر"[٣].

يقول أدونيس: " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة "[٤]، " وهذا يعني أن النص الأدبي تتجدد قيمته الرمزية من خارجه لا من داخله، تتجدد قيمته ليس بالعلاقة مع نصوص أخرى من جنسه وليس بأنواع أخرى من النصوص من أجناس مختلفة بل تتجدد وفق شروط الذات المتلقية "[٥]، وهذا يبين أن توظيف الشاعر للرمز الشعري يريد من خلاله التعبير عن أحاسيسه وأفكاره، فيصدر عن وعي وقصد إذ لا بد أن يرمز به المبدع إلى موضوع ما، مخفياً ما في نفسه إما لإثارة المتلقي، وإما رغبة في عدم الإفصاح عنه." فالرمزية ليست مجرد استبدال شيء بشيء آخر، وإنما هي عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة وعواطف "[٦]، ويكون الرمز ارتفع من حقل الملموس إلى المعقول .

فالرمز خارج السياق لا علاقة بينه، وبين المرموز إليه، فالعلاقة لا توجد إلا في جوهر النص. فنجد الرموز عند القيسي تجمع بين الغموض المعتم والوضوح الكامل، حيث تترواح رموزه بين هذا وذاك، وبعد ذلك تظهر وظيفة الشعر الرمزي في النص الشعري "في توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء في الأصوات والتراكيب والصور والإيقاع "[٧]، ثم إنه يلجأ إلى الطبيعة ليمتح منها رموزها، وقد نسجها بعواطفه. " فالرمزية فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون

١- المرجع السابق، ص ١٩٨ .
٢- المرجع نفسه، ص ١٧٣ .
٣- الرمز في الشعر المغربي المعاصر ، د.محمد أيوب . http://www.doroob.com/?p=3821
٤- زمن الشعر، د. أدونيس ، ص ١٦٠ .
٥- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الولي محمد ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ ، ص ٢٧٠ .
٦- الرمزية ، تشارلز تشادويك ، ترجمة : د.نسيم يوسف ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص ٣٩ .
٧- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د.محمد فتوح أحمد ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٠ .

عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار، والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة "[1]، لذا لقد استوعب القيسي هذا الفهم للرمز، وقد لا نبالغ إذا قلنا بأنه تخطاه حين راح ينحت لنفسه رموزاً تبدو –حين نقرأها في سياقاتها– وكأنها خرجت لتوها من قاموس جديد هو صانعه، وهي عديدة لا حصر لها حتى يبدو وكأن مفردات اللغة كلها قد آلت إلى رموز بين يديه .

يكشف القيسي في تجربته عن وعيه بمفهوم الرمز والحاجة إليه، فقد توافرت لديه حصيلة واسعة من القراءة التي مكنته من امتلاك مادة فيها عمق واستبطان نفسي للأحداث والشخصيات والأشياء تقابلها حاجة نفسية فنية إلى ابتكار وسائل جديدة للتعبير عن عصر جديد، فظهر الأسلوب الشعري الجديد الذي يوفق بين وحدة الرموز وانتماءاتها التاريخية ومواقفها .

يقول في قصيدة بعنوان (اللغو بالكلمات) :

نظلُّ نعيشُ هذا الرعب تنفثهُ أفاعي الليل
تنزُّ دماؤنا والصمتُ يلدغُنا وهذا الرُعبْ
إلام نظلُّ نحرثُ في حقول الجدب ؟
تُروِّعنا رُؤى الأشباح ، غُولُ الموتْ [2]

ظهر في الأسطر الشعرية السابقة رمزان هما الأفاعي والأشباح، ويرمز بهما الشاعر للعدو. لقد أفرز الرمز لديه علاقة توافق بين الأفاعي والأشباح والعدو، لاشتمال كل منهما على وسائل التدمير، والقتل النفسي والمعنوي، مما أنشأ المجاورة بين الرامز والمرموز إليه فإذا نظرنا للأفاعي والأشباح رأينا المحتل، وإن رأينا المحتل وجدنا الأشباح والأفاعي، لكن لابد من عمل لمواجهة هذه الأفاعي ليدفع السامع إلى الخروج من دائرة الجدب المفرغة إلى دائرة الفعل والمواجهة، ولم يبق هناك صبر، فاستخدم أسلوب الاستفهام الإنكاري(إلام نظل نحرث حقول الجدب)؟، فالخوف مستمر طالما الدماء تنزف، والأشباح تمارس أبشع جرائمها.

---

[1]- المرجع السابق، ص ٤١، ٤٢ .
[2]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٤٣ ، ٤٤ .

كذلك يستخدم الشاعر الريح رمزاً للعدو حيث يقول في قصيدة (عبد الله يمتلك أيامه) :

هذه الريحُ التي تهبُّ كريهةْ
يا عبد الله يا ابن أُمي
لقد جزّوا شعَر شقيقاتنا منذُ زمن بعيد
فكيف نأنسُ لهذه الريحْ [١]

يرمز الشاعر للمحتل بالريح الكريهة، فقرن بين الرمز والمرموز إليه نتيجة خبرته الخاصة، وقد استغلت الطاقة المعنوية التي يحملها لفظ الريح – من ألم وتدمير وتهجير وعذاب– للدلالة على ما يعانيه شعبه المحتل، وهذا الرمز يفرز علاقة توافق بين الريح والعدو، لاشتمال كل منهما على وسائل الدمار، وأبشع صور الخراب، فالريح وباء لا يقضى عليه إلا بالتطهير، وحين أتى الشاعر بالريح لم يأت به كرمز منبت الصلة، بل أتى برموز جزئية تنضوي تحته وتتكامل معه لخلق دلالة الخراب والدمار، فعلاقة العدو بالريح، تكشف عن مدى الدمار الذي يُلْحِقه العدو بشعبه، والشاعر يشير بطرف خفي إلى أن الريح سريعة الانتشار، مثلها مثل المحتل .

كذلك يرمز للعدو بالموج والريح، قائلاً في قصيدة (أمشي ويصحبني قاتلي) :

هيئي الموجَ والريحَ عما قليلٍ ،
سينزعنا البحرُ من روحنا
ويكسرنا كالزجاجْ
هيئي زوجتي موتنا [٢]

يرمز الشاعر للعدو بالموج والريح والبحر، إضافة لاستخدام صيغة المفرد في الموج والريح والبحر في إشارة إلى الأعداد التي ستأتي من المحتلين لقتل هذه الأرواح البريئة، إلا أن امتياح الشاعر لرموزها من السماء والبحار لم يضعف دلالتها الرامزة، ففي استخدامه لكل من (الموج، البحر، الريح) ما يدعم النص بقوة دلالية إضافية .

١- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص ٣٠ .
٢- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٣٧ .

ومن رموز العدو أيضاً (الثعالب)، وقد ورد في قوله في قصيدة (الصمت والأسى) :

ولكنَّ الثعالبَ في ربوعكِ تزرعُ الأهوالْ
وتغتالُ ابتسامَ الصبحِ فوق مباسمِ الأطفالْ [١]

في الأسطر السابقة يرمز الشاعر للعدو بالثعالب، وهو يختار الثعالب رمزاً له لتوفر أوجه الشبه بين الثعالب – بخطرها وسرعة انطلاقها – وبين العدو وخطره، لذا جعله من الثعالب التي تغتال ابتسامات الأطفال البريئة في الصباح .

ومما تجدر الإشارة إليه أن معظم رموز الشاعر عن العدو تحمل معنى الامتداد، والانتشار، والزحف، فمن مطر إلى ريح، إلى أفاعٍ، إلى ثعالب، وقد ورد الكثير من هذه الرموز في دواوين القيسي الشعرية .

وقد يستغل الشاعر عالم الطبيعة ليمتح منه رموزه الشعرية، ففي قصيدة (أم صلاح) يقول:

أما الزيتون
فأسرَّ إليّ بأسبابٍ أخرى للموت الأفضل ،
فاضَ جدالاً وشُجون
عن طفلٍ يتلفّتُ مذعوراً في البرية ،
ممهوراً بالخضرة والظلّ المدفون
يحملُ في عينيه بُرقاً ووعوداً بيضاء [٢]

فالشاعر القيسي في تعبيره عن عناصر الطبيعة كان يهدف إلى رفع اللفظة الدالة على العنصر الطبيعي (الزيتون) من المدلول المعجمي المعروف إلى مستوى الرمز، ليعطي اللفظة دلالة شعرية خاصة، والقارئ لهذه القصيدة يشعر وكأن الشاعر يستخدم لفظ الزيتون ليعبر عن مأساة الشعب الفلسطيني .

١- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٦٤ .
٢- المصدر السابق، ص ٣٢٥ .

ومن هنا يتضح أن الشعر الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية تحثه على كشف المعاني الخفية وراء الكلمات .

كذلك يستخدم الشاعر رمز النهر في مدلول مختلف عن الحقيقة، فهو يستخدمه رمزاً لأمه (حمدة) حيث يقول في قصيدة (وكأني نحلة لا عاصفة) :

يبحث عن سيدة كان يسميها أنثى النهر ،
فيا سيدةَ النهر وأُنثاهُ ، رأيتُكِ في طابور الأيتامْ
وقرأتُ على تطريز ثيابِكِ ،
تنويعاً للريح الغربية أبلغ من أيِّ كلام
وقرأتُ على الأكمامْ
أشكالاً تتحفزُ للوثبِ ، فقلتُ وجدتُك يا أمي [1]

اتخذ الشاعر من النهر رمزاً للأم، وأن النهر أصبح هائجاً في طابور الأيتام، ثم يرفع الشاعر اللثام عن هذا الرمز بقوله بعد ذلك (فقلت وجدتك يا أمي)، الشاعر هنا يحقق بالرمز المنطقة الفنية التي تهدف إلى خلق الوعي من خلال الأداء الجمالي المتميز، وهو يثري شعره باتخاذ النهر رمزاً للأم الضائعة ...

ويمتد الرمز عند القيسي إلى استدعاء بعض الرموز الأندلسية في شعره، فغرناطة تمثل بالنسبة له الهدف الذي يسعى إليه، وهي المرأة والمنفى التي تأوي إليه عصافير قلبه الجريح يقول في قصيدة (الوقوف في جرش) :

غرناطةْ
آه يا غرناطةْ
يا نهراً يُخفي
عن عين الأعداء عياطهْ
القلبُ تجزأ يا غرناطةْ
الصدر براهُ الهمُّ طويلاً يا غِرناطةْ

---

[1]- المصدر نفسه، ص ٣٢٤ .

الجسد هنا يذبُلُ ،
والشُبَّاكُ يئنُّ ،
وتشتجرُ الغابةْ
أغصاناً
ورياحاً ،
وكآبةْ
وامرأتي تبكي ،
آهٍ يا غرناطةْ [١]

الشاعر يرمز لفلسطين بغرناطة التي ضاعت من أيدي المسلمين بسبب تفرقهم وضعفهم، وهو حين يستحضر هذا الرمز إنما يذكرنا بما سيئول إليه الوطن/فلسطين من ضياع وغياب، وما سيصيب الشعب الفلسطيني من ألم وحزن واغتراب ...الخ

إن الإشارات اللفظية لها دلالاتها الموحية في النص فهي لم تأت اعتباطاً، أو بعبارة أخرى لم تكن (غرناطة، القلب، الجسد، الصدر، الغابة، الأغصان) غريبة عن جو النص، كما لم نعثر على الخيال المجنح الذي يبعدنا عن إدراك العالم الخارجي دون الحضور الذهني .

غرناطة ذلك الرمز المفقود الضائع الدال على مرارة الاغتراب، أما (قرطبة) فإن ذكرها يأتي في إطار الإصرار على العودة، وترمز للقوة التي يبحث عنها العربي بحثاً مضنياً دون أن يجدها، قائلاً في قصيدة (طقوس عربية) :

إلى أين سيدي القرطبي إلى أين موكبك العربي ،
وصلنا إليك ، فهيئْ لنا من لدنك الحروب [٢]

إن الشاعر في قصيدته قد استخدم الرمز ليرسم صورة غير غائمة ولا لاهثة وراء الغموض بل تشع منها ومضات موحية حيث ذَكَرَ (القرطبي) ليرمز به إلى القوة، وهذه القوة تساعد في الرجوع إلى الوطن كما جاءت كلمة (الحرب) في سياق رمزي ليعبر عن قوة

[١]- نفسه، ص ٥٢٨، ٥٢٩ .
[٢]- نفسه، ص ٤٠٦

الأمة، وهذا ما دعمه بقوله تعالى " وهب لي من لدنك رحمة إنك أنت الوهاب "[1]. جمع الشاعر ما بين الوضوح، والرمزية ليصل إلى درجة التناغم مع الجو العام للنص المتماسك بوحدة الموضوع، كما اعتمد الشاعر لغة التكثيف في القصيدة بالاتكاء على فكرة تلح في استخدام (القرطبي) الذي يرمز للعودة إلى أرض الوطن .

وفي موضع آخر يرمز الشاعر لبلده فلسطين (غرناطة) المدينة الأندلسية التي ترمز للمجد والازدهار والحضارة الإسلامية، يقول في قصيدة (اليوم أتممت تعاليمي) :

يا شُموسي الدافئهْ
ملكوتي أنتِ ، عزفي الحارقُ اليوميُّ ، فُوّضتُ عن الجوع ،
فعانقتُ القرى والريف والصحراء من نافذة القبر،
وطوفتُ رسولاً موفداً ، من ليل غرناطة ،
طوّفت إلى الطلاب في العالم ،
ناديتُ أُخرجي " غرناطة " الآن إلى جدولك النائم والمجهول [2]

وقد يكتسي رمز (غرناطة) في شعره بعداً جمالياً عندما يشخص من المدينة الأندلسية بلداً يخاطبها كعاشق لها فيبثها أشواقه وحبه، وينادي عليها فيقول (أخرجي يا غرناطة، الآن إليّ). لذا فهو يصرح تصريحاً قوياً بأن غرناطة رمز لبلاده فلسطين، وأنه يطوف البلاد باحثاً عنها، بعد أن أصبح جزءاً منها، وهي جزءٌ منه .

يوظف الشاعر البحث والكشف عن ملابسات قد اختفت بكل الأبعاد النفسية والجسدية فيجعل(غرناطة) رمزاً لفلسطين التي سلبت من قبل الاحتلال. فطاف موفداً على البلدان باحثاً عنها في الليل أو النهار في كل مكان، وهذا يدل على معاناة الفلسطيني المحروم من أرضه – بينما يرتع فيها الغرباء (المحتلون)، وهذا ما أكسب النص دلالة واسعة، وقد أتى بأسلوب الأمر (أخرجي) في نهاية الأسطر الشعرية إضافة إلى الجملة الاسمية(الآن إليّ) كواقع لا يحتمل الصبر يريدها الآن بين أحضانه، ولكن ما من مجيب، تماماً كما تعامل القضية الفلسطينية باللامبالاة بحقوقها رغم ما تتسلح به من أدلة، لكن في زمن قلبت به الحقائق، وأصبحت الضحية ظالمة .

---

[1]- سورة آل عمران ، آية (٨) .
[2]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٣٤٩ .

في مزج بين تاريخ الأدب العربي، وبين الواقع الفلسطيني يكثف الشاعر في أسطر معدودة سلسلة من الرموز التي تتدرج دلالتها إلى الوطن، والمقاومة، والسيرة النضالية، فيقول في قصيدة (مجنون عبس) :

ووحيداً ظلتُ أجولُ ،
وحيداً عنترةُ يُغنّي ، ويُجوّدُ في
السهم ، وحيداً ينتظرُ جواداً ويداً ليفكَّ غبارَ الصدرِ [1]

ولعل استدعاء القيسي لهذه الشخصية القديمة (عنترة) يكشف عن أبعاد دلالية وصور وتراكيب كثيرة، تضفي على النص رؤية جديدة تنسجم مع واقعه. ومن المعروف أن سيرة عنترة تعتبر من أقدم السير والملامح الشعبية التي يرمز بها للسيرة النضالية، والمقاومة، والبطولة، فيوظف الشاعر شخصية عنترة لانتظار التحرر من العبودية بكل أبعادها النفسية، فيجعل عنترة رمزاً للنضال، والمقاومة من أجل إثبات الذات، والتحرر من العبودية، والعودة إلى أرض الوطن .

ومن الدلالات الرمزية التي اشتملت عليها بعض النصوص هي الأرض الغائبة التي عاش القيسي لأجلها، حيث يقول في قصيدة (عبد الله المزمار) :

آه سارا
لأكاد الآن أشمُّ حقول الحنطة ، والتين الجبليِّ ،
وأغمضُ إذ تتشربني أنفاسُ الفجرِ المتسرِّب طيِّ جدائلك الليلية ،
تتحفزُ كلُّ مساحات الجسد وتصرخُ
سارا سارا سارا
سارا سارا
سارا [2]

هنا الشاعر يحقق بالرمز المتعة الفنية، التي تهدف إلى خلق الوعي من خلال الأداء الجمالي المتميز، وهو يثري شعره بهذا الرمز، من خلال تشخيصه لسارا، وكأنها طفلة

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص ١٨٤ .
[2]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٣٩١ .

تصرخ وتبكي، فجعل منها رمزاً للأرض الغائبة البعيدة، فهو يتألم وينادي، فيبدأ بصوت مرتفع، ثم ينهي إيقاعه الموسيقي في نهاية النص بهدوء، ليعبر عن الألم، والبعد عن سارا/الأرض .

كذلك اتخذ معظم الشعراء شهر حزيران رمزاً على الهزيمة، والواقع السياسي المرير الذي يمر به الشعب الفلسطيني منذ نكسة حزيران ١٩٦٧م، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (النسيان لا) بعد هدم الصهاينة المحتلون قرية عمواس :

أمضي لموعدي هُناك مع حبيبتي الأميرةْ
عمواسُ يا أميرةْ
يا حُرَّة في قبضة العدى أسيرةْ
عِمواسُ يا قصيدتي الأخيرةْ [1]

نجد في الأبيات السابقة رموزاً امتزجت مع ذكريات الشاعر المسترجعة من خلال تصفح ألبوم صوره مع محبوبته التي فجرت غابة من المشاعر والأحاسيس المتقابلة التي تحفز في النهاية الشاعر على تذكر تلك القرية التي دمرها الصهاينة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م .

يوظف الشاعر في الأسطر السابقة قرية عمواس التي دمرها الصهاينة بعد أن ألحقها بمجموعة رموز منها (عمواس يا أميرة، عمواس يا قصيدتي الأخيرة) رامزاً به إلى فكرة العذاب، والدمار، والحزن، متبعاً إياه بسطر شعري يحمل في طياته حلم العودة، والاشتياق إليها (عمواس يا قصيدتي الأخيرة) في إشارة إلى مدى الحزن الذي ألم بالشاعر بعد دمار قرية عمواس، والمشاعر التي تأثر بها .

هكذا تصبح الرمزية عند القيسي حواجز مألوفة بين الماديات والمجردات منهارة على ساحة النص الشعري. والشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يوظّف إمكانات الرمز في خدمة التشكيل الجمالي للصورة الفنية وكذلك الجانب الدلالي فيها .

[1]- المصدر السابق، ص ٧١ .

ثانياً – الأسطورة

توظيف الأسطورة في النص الشعري يحتاج إلى مسألة تستدعي شخصيات سواء قديمة أو حديثة أو غيرها. والكثير من الشعراء سواء القدماء أو المحدثين استخدموا الأسطورة في أعمالهم الشعرية، ومن بين الشعراء المعاصرين الشاعر محمد القيسي الذي استطاع أن يستخدم أكثر من شخصية أسطورية أمثال (ممنون، طراودة، جلجامش، دانييل)، وهذه الأساطير التاريخية لها أهمية خاصة في قصائد الشعراء، " لأن العلاقة القديمة بينها وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام من قبل الآخرين، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري "[(١)]، فصارت " الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة، يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود "[(٢)]، وبالتالي " منح الشاعر مقدرة على الابتعاد التام عن المباشرة والتقرير والهتاف "[(٣)]، وتبدو أهمية الأسطورة من كونها بنية ثقافية أصيلة تكسب القصيدة أبعاداً جديدة، لما يتوافر فيها من رموز ومعانٍ ذات قيم إنسانية مدهشة تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عمقاً، وتسهم في تقديم رؤية أروع وأفق أرحب للتفكير والإحساس بالحياة على مختلف الصعد "[(٤)]، فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة، ينبغي أن يخضع لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرمز الشعري، " ذلك أن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة "[(٥)] .

وتعد الأسطورة من مظاهر الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، إذ إنها " تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر"[(٦)] يتجلى في استحضار الماضي وعناصره التراثية التي تضفي نوعاً من الخصوبة والثراء على الرؤية الشعرية، وإذا ما تأمل الباحث حقيقة الأسطورة بدلالاتها المختلفة وجدها بعيدة المنال في اللاشعور الإنساني، " لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في

---

[١]- الشعر العربي المعاصر ، ص ١٦٩ .

[٢]- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٩.

[٣]- شعرنا الحديث إلى أين ، د. غالي شكري ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥ .

[٤]- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د. إحسان عباس ، ط٢ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٢ ، ص ١٢٨ .

[٥]- المرجع السابق ، ص ١٧٤.

[٦]- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد عبد الرحمن يونس ، HTT://WWW:ALBAYAN.CO.AE/ALBAYAN/CULTURE/2001/PAGE1

حياة الإنسان، وأنها بذلك لا تتفق مع عصور الثقافة، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات "[١] .

وظف القيسي الأسطورة في قصائده الشعرية بصور مختلفة، واستطاع أن يتجاوز الأسطورة الأم من حيث هي رموز تفسر الظواهر الكونية، وأسقطها على واقع تجربته الذاتية، ولعل هذا التوظيف يرفع من مستوى الدلالة في النص، ويحقق هدفه بتنمية البعد الثقافي عند المتلقي، وتتجلى هذه الدلالة وتفاعلها النصي الذي يتخلله وعي الشاعر وإدراكه مسبقاً في قصيدة (نشيد أقاهات مريضة) إذ يتحقق هذا التفاعل بأبيات مستدعاة من أسطورة (دانيل الفينيقية) [*] ليصور معاناة الانتظار، يقول في قصيدة (أقاهات مريضة) :

اليافع الأخضر ،
جلبَ الأقراط لي من بحر ايجةَ ،
جاب الأرضَ وصاغ تاجي
بأنفاسه جمّل الأساور ، وحولَ عنقي عقدَ السوسنَ ،
خرزي يقولُ أصابعه الرقيقة
واللآليءُ كلامُهُ [٢]

استطاع الشاعر أن يعبر عن رؤيته الذاتية عبر معاناة (أقاهات) التي ابتهلت في صلواتها وأناشيدها إلى الإله (إيل) أن يعيد (دانيل) إلى الحياة من جديد .

فالأسطورة في بعض تفاصيلها تشير إلى التضحية والمقدّس والعودة، ولذلك فإن النص ركز على مجموعة بنيات رمز من خلالها إلى الخصب والرحيل، فصورة اليافع الأخضر، يشير إلى دلالات وإيحاءات حقيقية تدعو إلى التجدد والبعث من جديد، وهذا ما تطابق مع حلم الزوجة بعودة زوجها من خلال ما رددته من ابتهالات متمثلة بـ(أنفاسه جمل الأساور، وحول عنقي عقد الوسن، أصابعه الرقيقة). فمعظم ألفاظ الأسطورة في الأسطر الشعرية السابقة تشير

---

[١]- انظر الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩١، ١٩٧.

[*] تقول الأسطورة أن أقاهات هي رؤية دانيل في الأسطورة الأوغاريتية المسماة أسطورة (دانيل الفينيقية) ، ويعتقد أن دانيل كان ابناً لأحد صغار الملوك الكنعانيين ، وقد نذره والده منذ الطفولة إلى الإله ايل ، ويفرض عليه النذر أن يناضل على الدوام من أجل إلهه دون ملل ، وقد تزوج أقاهات وهي فتاة من صور أو صيدا ، وقد أحبته حباً جماً ، وقد صدر الأمر لدانيل بتدمير هيكل لبعل ، ليقيم مكانه هيكل ل (إيل) ، وقد ذهلت حين سمعت بالنبأ بعد رحيله ، ورد إليها نبأ مقتل زوجها في قتال غير متكافئ . (انظر ، الأعمال الشعرية ، محمد القيسي ، ج٣ ، ص ٤٦٤) .

[٢]- المصدر السابق، ص ٤٦٧ .

إلى العودة من جديد. وهنا فإن القصة الأسطورية تلتقي مع رغبة الذات الشاعرة في العودة إلى الوطن، ومن ثم فإن المكان/الوطن ارتبط في الخيال الشعري بموضوعات الأساطير التي تروي قصص العودة، وبالرغم من تأكيد الشاعر على أسطورة محددة .

كما نلحظ العلاقة بين المكان والأسطورة التي حددها الشاعر يحكمها عامل جوهري في النص الشعري تحركه الرغبة الذاتية في العودة، أو في استرجاع المكان، فالمكان في حد ذاته هو الذي يثير هذه الرغبة، وبوصف الأرض/الوطن (أما، أو حبيبة) فالعلاقة بين البعد والقرب بينهما يستلهم القصة الأسطورية وتوظيفها شعرياً، فالشاعر عندما يلجأ للأسطورة إنما يتجه إلى استعادة المكان من خلال مشاهد التضحية، أو الخصب، أو الرحيل، وهذا الاختيار تحركه رغبة داخلية تتأثر بهواجس الخوف من فقد الوطن، لذلك فإن صورة الأم، أو الحبيبة الأسطورية رافقت مشاهد المكان في النص الشعري .

كما أشار الشاعر إلى (بحر ايجة) في السطر الثاني، الذي يعتبر المحطة الوحيدة لعودة أوليس في الملحمة الهوميرية، وبعد هذه المعاناة والانتظار من أجل العودة، والتجدد تتسع الدلالة، والتماهي ليصبح نشيد الشاعر ابتهالاً وتزييناً بالرغم من عمق آلام المحبين في فقدانهم أحبتهم، قائلاً في قصيدة (نشيد أقاهات المريضة) :

ليأت اليافعُ الأخضرُ دانيلُ
ليأت إليَّ مثلُ ثورٍ كلدانيّ
وأنا بِحُليِّ هداياه أتزينْ [1]

استخدام الشاعر لفظ (ليأت) بصيغة الأمر، فيه نوع من الدعاء، يدعو الإله ليعيد دانيل (اليافع الأخضر)، وهذا الدعاء جاء عبر ابتهالات أقاهات التي بصيغة الأمر(ليأت إليّ مثلَ ثور كلداني، أتزين) . ولعل هذه التقنية التي لجأ إليها القيسي في الربط بين النص الأسطوري والنص الشعري، أسهمت في التوسع الدلالي للنص، وكشفت عن أسلوب الشاعر في الربط بين النصين ، نص غائب يعود إلى الزمن الماضي ، ونص آخر يحاور هذا النص الغائب ويتفاعل معه، وهذه الصورة المزدوجة بين النصين " تسمح للنص أن يتنزل منزلة إعادة الإنتاج لا بل منزلة الإنتاجية "[2] .

---

[1]- المصدر نفسه، ص ٤٦٨ .

[2]- نظرية النص ، رولان بارت ، ترجمة : منجي الشملي وآخرين ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد (٢٧) ، ص ٨١ .

نـأتي بشخصـية أسـطورية أخـرى اسـتخدمها القيسـي ألا وهـي شخصـية (ممنـون) مقارنـة بشخصية أمه (أورورا)، الموجودة في قصيدته المطولة (كتاب حمدة)، وهذه الأسطورة الفرعونية " شكلت منطلقاً أساسياً لها في محاولة جادة لتوظيفها بما يذكرنا بالنزعة الأسطورية التي انتهجها الشعر العربي في مرحلة الخمسينيات بصف خاصة "[1]، " وهذا الكتاب مبني على ثيمة أسطورية عملت على تخصيب النص الشعري من خلال استلهام أسطورة الابن (ممنون) وأمه (أورورا) "[2]. وقد أشار د.عز الدين إسماعيل إلى هذا النوع من التفاعل حيث يقول " تخضع رموز الأسطورة لمنطق السياق الشعري فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر، تفسر بعد أن يكتشف لها بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية "[3]، وفي ضوء هذا التصور نجد أن ثلاثية حمدة، وإن ارتبطت خاصة بالقيسي (وفاة والدته) فإنها لم تنفصل عن التجربة العامة وهي الخوف من ضياع الأم، ولذلك تتكئ حمدة على تنوع أسطوري بمرجعيات كنعانية وفرعونية وفينيقية من أورورا وممنون إلى دانيل وأقهات، وفي كل هذه المرجعيات يكتمل تشكيل حمدة الأم أورورا، حمدة الطفولة، حمدة الذكريات، وقد يكون هذا التوحد مع الأم الغائبة – بعد وفاتها – مخرجاً يفسر اتكاء الشاعر على الأبعاد الأسطورية في حديثه عن (حمدة) قائلاً :

وليكن أول كلامي ،
هذه الغزالة
أول الحبر وآخره النائمةَ
مثلَ جرسٍ لا يقرعُ
أو سمّان مهاجر
هل يعوزها صرخةٌ لِتفيقْ
أم خنجرٌ لأهوي !
فلأكن يا إلهي أول الملائكة
ولأرقْ أول الأباريقِ ،
وأول الصلواتِ
على أجمل ما يسحبهُ
الترابُ مني

---
[1]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، د. أحمد شعث ، ط١، مكتبة القادسية ، فلسطين ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٥٢ .
[2]- الاغتراب في شعر محمد القيسي ، عمر العامري ، ص ١٤٦ .
[3]- الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٥ .

أولُ كلامي حمدة
أولُ هذه التغريبة صوتُ اليمامْ
فلتمل هذه الزيتونةُ بجذعي
ولتنشدُ الزرازيرُ جوعانةً ،
دون زرع
ولتتمهل هذه القاطرةُ قليلاً
وهذه السحابةُ
لتهطلْ مدرارةً إلهي
كفاتحة الأولياء
آمين (١)

يبدو وعي الشاعر بطبيعة الأسطورة وأبعادها ومدى إمكانية الاستفادة من حكايتها في القصيدة، لتكون أداة فاعلة للدلالة على تجربته ومعاناته. كما يمزج البعد الواقعي بالبعد الأسطوري، ويتداخل الحدث الخاص (موت حمدة) بالحدث العام (التراب/الأرض)، ومن خلال هذه العلاقة يهيئ الشاعر نصه للنشيد الجنائزي، فالأجواء الجنائزية التي يستحضرها الشاعر أشبه ما تكون بالطقوس التي تجمع بين المرجعية الدينية (جرس، يقرع، الملائكة، الصلوات، الفاتحة)، والمرجعية الأسطورية المتمثلة بـ(هذه الغزالة، الحبر، لتهطل مدرارة)، وبين المرجعيتين يستحضر النص جدلية الحياة والموت، فكأن موت حمدة هو بداية لحياة جديدة، ولذلك ينتهي المقطع بالابتهال للسحابة إعلاناً لبداية البعث (وهذه السحابة لتهطل مدرارةً إلهي)، بعد هذا المشهد يحور الشاعر في الأسطورة تمهيداً لبعث حمدة الأم في صورة (أورورا)، إذ إن الأصل الأسطوري يقول إن الابن هو الذي يبكي أمه، غير أن الشاعر يقلب المشهد ليربط الخاص بالحالة العامة حيث تقول الأسطورة : " إن (ممنون) بطل ميثولوجي، شارك في حرب طروادة إلى جانب عمه (بريام)، كان شجاعاً جداً، قتل (أنتيلوخس) ابن (نسطور)، فقام (نسطور) يتحداه أن ينازله، لكن (ممنون) رفض احتراماً لسنّ (نسطور) ومكانته، فأخذ (أخيل) مكان (نسطور) في المنازلة، وقبل (ممنون) فقتله (أخيل)، وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة المصرية، لكن أمّه ظلت تبكيه كل صباح بدموع تتحول إلى قطرات ندى "(٢) هذا في الأسطورة، أما في النص الشعري ... " فأورورا هي التي تموت وممنون هو

١- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١١١ ، ١١٢ .

٢- معجم ديانات وأساطير العالم ، د. إمام عبد الفتاح إمام ، ٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٤٠٧ . وانظر : أعلام الأساطير والخرافات ، د. طلال حرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ٣١١ .

المغني الذي يعد قبرها، ويبكيها بالندى عبر أجناس من الكتابة مختلفة ومتآلفة، وبأشكال من الغناء والندب الشعبي الفلسطيني والأمثال الشعبية، في محاولة للإمساك بروح هذا الفن العفوي البسيط والعميق في آن ترد في النص أسماء لمدن وبلدات وقرى فلسطينية "[١] .

من خلال عملية التحوير الذي أدخله الشاعر على أصل الحكاية الأسطورية يحول مشهد الأم (أورورا) إلى تأملات كونية، من خلاله يحاول الشاعر استعادة الأم/المكان. الذي رأى فيه مشهداً مضاعفاً لفقد الأم الأرض التي يجمع بينها وبين صورة الأم المفجوعة بفقد ساكنها وابنها، يقول القيسي في قصيدته (أورورا) :

وحدها في المساء الأخير
أضلعي مسندٌ ، وجفوني سرير
وحدَها زهرةُ البيلسان
حوّمتْ في المكان عميقاً
وجالت على خدها دمعتان
وحدها كانت الروح تنأى
وتدخل بيت الأمان [٢]

من خلال الأم أورورا يحاور الشاعر استعادة الأم (المكان) لأن الحنين إلى الأم ضاعف إحساس الفقد عنده، ومن خلال مشهد أورورا واستدعائه لها فإنه يبعث من خلالها صورة الوحدة الكلية التي تشمل الإنسان والمكان المتمثلة (أضلعي مسندٌ، وجفوني سرير) .

كما استطاع الشاعر أن يوحد بين الأسطورة (أورورا)، والأم، والمكان(حمدة)، وهذا يصور مشهد (أورورا) النائحة التي يبعث من خلالها صورة الوحدة التي تلف المكان والإنسان، وكأنه صمت يخترق سكون المكان وعزلته (وحدها في المساء الأخير، أضلعي مسندٌ، وجفوني سرير)، نلمس هنا المفارقة الكبرى التي اعتمدها الشاعر في هذا التصوير، وهو تحول أورورا من صورة المرأة المفجوعة إلى صورة المكان الذي هجره أهله، وهنا تدخل صورة الحنين للمكان لتعمق جنائزية الفاجعة، وهو ما يؤدي إلى بعث رؤيا أشمل تتعمق من خلال تجربة الموت في تجربة فقد المكان، " ولكن ذلك كله يتخذ طابع السرد والتسجيل

١- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١٠٦ .
٢- المصدر السابق، ص ١١٤ .

للماضي والحاضر. ويتردد على لسان الشاعر من هذا المنطلق مؤكداً على أنه (ممنون) الذي لم يمت قبل أمه ونذر حياته لتلك المهمة "[1]، يقول الشاعر في قصيدة (ممنون) :

لم أمت قبلك من قبلُ ،
لأحظى بنداكْ
لم أمت من حربةٍ ، أو غربةٍ حتى أراكْ
لم تُشيّعني إلى الشمس يداكْ
ولذا ظلَّ نهاري يابساً ، دون حِراكْ
جُبتُ هذا الفلكَ حتى أُبتُ ، وارتبتُ ،
وجافاني الملاكْ
لم أصل نهراً ،
ولم تكتبْ تعاليمي على لوحٍ ، وهاكْ
سرد أيامي هنا ،
وردُ أيامي هُناكْ . [2]

يركز النص على أسطورة ممنون الجديد (الشاعر) وأمه أورورا (حمدة)، ليتحول الصوت الشعري إلى حدث خاص موت (الأم)، وأما الحدث العام ينسج من الأسطورة صوتاً فجائعياً يبكي الوطن/الأم، ولكن هذا التفجع يشير إلى رحلة التيه من خلال افتقاد الوطن (لم تُشيعني إلى الشمس يداكْ)، ويتحول موت الأم إلى فضاء جديد يصور سيرة المنفى، والبحث عن الأم الوطن (جبتُ هذا الفلكَ حتى أُبتُ، وارتبتُ)، " لقد أصبحت الحياة شبه مستحيلة، فهي تغادر هذا العالم قبل أن تتم طقوس الحماية وتأمين أسباب الحياة والحرية للابن"[3]، فالشاعر يخلق منذ البداية مستويين للوجود، الأول : الحياة التي عاشها وعاشتها أمه، والثانية : مستوى الحياة البشرية التي تجعل صوت الشاعر مفعماً بصوت ممنون، وصوته الواقعي، كما " تتخذ القصيدة مسارين لا ينفصلان في إطار تغريبة حمدة، ينصب أحدهما على ما يسمى (نشيد) اليتيم، ويأتي الثاني امتداداً طبيعياً للأول، وهو نزيف آلام المنفى والغربة والانقطاع عن حمدة أو الوطن"[4] .

---

[1]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص ٢٥٦ .
[2]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١١٥ .
[3]- الاغتراب في شعر محمد القيسي ، ص ١٤٨ .
[4]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص ٢٥٧ .

ولعل هذه الأسطورة لا تتكامل إلا باستحضار الحزن والأسى، والتحسر على فقدان الأم (أورورا) كفقدان القيسي لأمه (حمدة) " فرأى في كل شيء كياناً يتفجع، وسنابل تنحني، وظلاماً يخيم على الأرض"[1]، ومن خلال نص الأسطورة "يتجه الخيال إلى تقسيم العوالم إلى وطن ومنفى، والمنفى في هذا المقام كالموت، لذلك فإن الحديث عن (أورورا) والمنفى واحد "[2]، وهذه الرؤيا هي التي توحد الموجودات، فأورورا تتماهى في كل العناصر، يقول القيسي في قصيدة (ممنون) :

لتأخذ اسمكِ الأشجار
ولتنحنِ السنابل
لينتبه هذا الفضاءْ
وليتسعْ قليلاً لحزني
لهذه البئر العميقة ،
بعد نوم أورورا الأخير ،
وانبلاج هلال اليتم
ليترفّق تراب هذي الأرض
وسائد لغيمة أورورا المُتعبةْ [3]

يحاول الشاعر الاندماج بشخصية (ممنون) أو جعله قناعاً، غير أنه تباطأ في صفحات عدة ذهبت سدى بأن ممنون لم يمت قبل أورورا، مما يكشف عن صعوبة التقنع بها وهي محاولات تنتهي بالكشف عن هوية الشاعر، وتحضر الأم/الوطن في كتابة ضد المنفى، فالعلامة البصرية عندما توحد بين الأشياء والأمكنة تحول نسيج الأسطورة إلى رؤيا شاملة تطل من خلالها الذات الشاعرة على وجودها الخاص وعالمها الداخلي المتوحد بالوطن الأم، " ولا يجد الشاعر بعد ذلك سبيلاً للخروج من هذه الدائرة سوى الحدث العادي"[4]، وبهذا يقتفي الشاعر أثر المكان في الأشياء، إذ تتوحد الأم بمعالم الوطن(لتأخذ اسمكِ الأشجار)، وتتحضر الأم/الوطن في كتابة ضد المنفى .

---

[1]- من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، ص ١٨٠ .
[2]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص ٢٥٧ .
[3]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ١١٦ .
[4]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص ٢٥٨ .

كما نلحظ من خلال الأسطر الشعرية السابقة أن القيسي يستخدم أسلوباً مختلفاً عن الأساليب الأخرى في توظيف الشخصيات المستدعاة، فيخلق لدى الشخصية المستدعاة موقفاً متأزماً، فهذا السبب الذي جعل القيسي يستدعي شخصية (ممنون) الأسطورية، وهو " ما يشبه الهرب من العالم الذي تحول في نفسه المغترب إلى عالم سوداوي حزين وجاف بعد فقدانه لأمه"[1]. فالحزن ظاهر عليه بشكل لا يتسع مكانه عند القيسي، فرَبَط حزنه على فراق أمه (حمدة) بحزن (ممنون) على أمه (أورورا) فأودعت أورورا هذه الحياة، وتركت الحزن والألم ينتظر ابنها (ممنون) فهنا القيسي ربط عملية حزنه بطريقتين حسب التصنيف الآتي :

الأم المستغرقة كلياً في الدمار (الماضي) ← **الحزن** → الأم كونها امتداداً للوطن .

من خلال هذا التصنيف يتضح لنا أن الشاعر استخدم هذه الأسطورة لكي يربطها بوضعه القديم الأليم بتعرض الأم في السابق للقتل، ولكنه يقابلها في النهاية بالأم التي كونها عنصراً أساسياً في امتداد الوطن، وامتداداً لحياة القيسي القديمة، " وإذا كان هذا الوجه الإيجابي لهذا المرتكز، فإن الكآبة والانزواء من جهة، والإمعان في الغياب والغربة واللجوء، والاستغراق فيه كلياً، تمثل الوجه الآخر "[2]، وبهذا يتبين أن القيسي أراد من القارئين، والمتلقين النظر من رؤية دلالية واحدة خلال النص الأسطوري، لكي يخدم تجاربه الذاتية، ويتفاعل معها لتنسجم مع أفكاره، وتجاربه النفسية أيضاً. بعد ذلك يجعل الشاعر من الشخصية المستدعاة (أورورا) الأم (حمدة) هي التي تموت، فيبكيها ابنها (ممنون) الشخصية الأسطورية، مقارنة بالشخصية الحقيقية (القيسي) الذي فقدها وبكاها في الكثير من قصائده الشعرية، يقول القيسي مخاطباً (أورورا) وداعياً لها بالسلام :

ولتنمْ روحُكِ بسلامٍ
وأنا آوي إلى حديثي
وأروي قرنفلة المنفى
يابساً ورقراقاً
ضامراً ومرتعشاً [3]

---

[1]- الاغتراب في شعر محمد القيسي ، عمر العامري ، ص ١٤٨ .
[2]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٦٨١ .
[3]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١١٦ .

يبكي القيسي أمه أورورا (حمدة) ذاكراً أيام الغربة المظلمة، فيدعو لأورورا العيش بسلام في العالم الآخر. ولعل عالم الأساطير يستوجب استدعاء معالم الطبيعة للتعبير عن الحزن والألم على فقدان (أورورا) وعلى شدة حبه لها، فيجعل المخيم الذي هُجر منه ينحني لها، وأنها في القلب مرسومة على الجبين، يقول القيسي في قصيدة (ممنون) :

لينحنِ المخيم لأورورا
أرملةِ الكائنات ،
سيدة الهجرات المتتابعة ، وحاضنتي
لينحنِ الظهرُ مثل قوسٍ ،
وليشقني الهدوءُ في تاج غيابكِ الفضيّ
غيابك العميق في السرير [١]

استخدم القيسي كثيراً كلمة (الانحناء) التي تدل على القداسة، فيقدس الابن أمه (أورورا)، وهذا التقديس ينبع من شخصية ذاتية إلى شخصية متعلقة بالأم (حمدة)، فنجده يزاوج بين المعنى الإشاري للفظة الأم، والمعنى الرمزي لها والذي يعني الأرض، الوطن، فلسطين. ثم يصور لنا القيسي طلبه المستمر للغفران من الأم (حمدة)، التي كانت بالنسبة له رمز الأمان والحنان سنوات الطفولة والصّبا .

هناك الكثير من النماذج الدالة على استدعاء شخصية (حمدة)، وخاصة في بكائيته المطولة (كتاب حمدة) التي ما زالت محفورة في القلب، " وهذا يضفي طابعاً زخرفياً على قسم من قصائده "[٢] .

يستحضر القيسي شخصية أسطورية قديمة أخرى استخدمها في قصائده الشعرية هي أسطورة (جلجامش)، فالقيسي كشاعر ديناميكي، ينشر الموت في كل جهة لكي يسترجع الحياة المفتقدة، ومن المعروف أن أول أسطورة في التاريخ تعرضت لبحث الإنسان عن سر الخلود هي أسطورة "جلجامش" الذي ذهب ليبحث عن عشبة الخلود فيجدها، ولكن الثعبان أو الحية تسرق منه عشبة الخلود، لذا يتجدد جلدها كل موسم أو كل عام، وتتجدد هي باستمرار، لأنها أكلت عشبة الخلود، فيرجع "جلجامش" كسيراً، ويعود إلى التفكير بالخلود من جديد، فتضيء

١- المصدر السابق، ص ١١٧ .
٢- محمد القيسي- الشاعر والنص، ص ٩٧ .

في ذهنه إضاءة توحي له أن سر الخلود ليس في العشبة، ولكنه في العمل الصالح النافع. ويحاول الشاعر من خلال توظيفه لأسطورة جلجامش في قصيدته(إلى آخر الدغل أمشي إلى أخرى) أن يعبر عن رؤيته لتعلق روح الإنسان بمصيره، وانهماكه في البحث عن حقيقة وجوده، وتأمل حياته في هذا الوجود الفاني. ويبدو أن عنوان القصيدة بهذا التركيب يفصح عن دلالة القصيدة، وذلك " لأن عنوان أي عمل أدبي بوجه عام جزء لا يتجزأ من بنية العمل ذاته، وهو أول مؤشر على دلالة الرسالة التي يرسلها المبدع إلى المتلقي "[١] .

وقد برز من خلال هذا العنوان الجمع بين البطل جلجامش، وصوت آخر يتم بعثه من جديد في القصيدة، ويوحي مباشرة إلى تجربة جلجامش وتصميمه على المسير إلى آخر الطريق، ودخوله أشجار الأرز (الدغل)، ومحاولته قتل الوحش (خواوا) الذي لم يقو أحد على مقاومته، " وتشير الأسطورة إلى أن جلجامش لم يبدأ في رحلته إلا بعدما أدرك بأنه سيموت شأنه شأن كل الأحياء فصمم على الرحلة إلى ذلك الدغل "[٢] .

وقد بدأ الشاعر قصيدته عبر صوت يبدو أنه صوت جلجامش الحزين على فراق مدينته الحبيبة (أوروك)، ويفضي كلامه إلى القلق الوجودي في أعماق الإنسان فيترآى له نهاية الرحلة حقيقة ثابتة، وكلما بدا إصراره على الكشف عن عذاب الروح انفتحت نوافذ اليقين على تجربة المصير المحتوم، يقول الشاعر في قصيدة (إلى آخر الدغل أمشي إلى أخرى) :

لا أقولُ وداعاً لقرميدها المُتنائي
لأزهارها في الحديقةِ ،
يانعةً بين عامين
من ليل أُورِ العميقِ ،
ولستُ أنا بالشفيق عليّ ،
سأمشي إلى آخر الدغل ،
أدخل نهر تفاصيلها [٣]

تكشف لنا أسطورة جلجامش عن فكرة الخلود على الأرض، وأنه خائف وقلق من الموت، مثيله في ذلك القيسي المهدد بالموت، والمبعد عن أرضه، فكلاهما في قلق دائم من

---

[١]- تجليات الشعرية ، قراءة في الشعر المعاصر ، د. فوزي عيسى ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٩٧ ، ص ٨٩ .
[٢]- راجع ملحمة جلجامش، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، ١٩٨٤، ص١١.
[٣]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ٥٣٩ .

هذا الموت، " وكأن هذه الرحلة بمثابة صعود إلى الهاوية وإشراف على النهاية، لأنه كلما توغل في المعرفة كان على يقين بخاتمة المطاف وانتظار الفناء له ولمدينته التي يبدو أنها تمثل العالم "[١]، فيحزن الشاعر لفراق الوطن، قائلاً في قصيدة (إلى آخر الدغل أمشي إلى أخرى) :

ليست سِوايَ ،
تُعبّدُ خطّ صعودي إلى شفقٍ ،
من رمادي الموزع في الأرض
بنٌ على شفتيها شفيفٌ ،
وقمحٌ يطرزها
والسّهامُ التي تشتهيها عديدةْ [٢].

وقد تجلت تلك الأبعاد في دلالة الجار والمجرور (من رمادي) الذي يوحي بالحسرة والألم لفراق الوطن، على الرغم من استناد صوتي القصيدة إلى جلجامش والشاعر، وحيث يتكرر الإفصاح عن ذلك في أكثر من موضع في قصيدة (إلى آخر الدغل أمشي إلى آخري) كما جاء في قول الشاعر (سأمشي إلى آخر الدغل، سأمشي على قلة الزاد نحوي) ثم اختتم قصيدته بنفس عنوان القصيدة الذي بدأ به (وإلى آخر الدغل أمشي، إلى آخري). بعد ذلك تتضح صورة الاقتراب من المصير قائلاً :

وجرارٌ مُصدعَةٌ
وأُطلُّ على مسرحي
خاوياً كنهار بلا قُبلة ،
وُزَرائي ورائي ، وغيمةُ قلبي طريدةْ [٣]

تبدو دلالات الرمز الأسطوري معبرة عن صراع الإنسان ضد قسوة الحياة، وهذا يفصح عما يدور في النفس الإنسانية من شعور أليم يتصدع الحياة والاقتراب من المصير .

---

[١]- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص ٣٣٥ .
[٢]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ٥٤٠ .
[٣]- المصدر السابق ، ص ٥٤٣ ،

وكذلك استخدم الشاعر أسطورة يونانية أخرى قديمة تدعى (طراودة)*، التي أشار إليها في قصيدة (الحداد يليق بحيفا)، وكانت موجهة إلى سميح القاسم، وكانت تتحدث عن معاناة وآلام الشاعر، وسميح القاسم، وما حل بأرض يافا وقت الاجتياح من قتل أو تدمير، أو سلب الحقوق، ويصف الصراع الدموي، قائلاً في قصيدة (الحداد يليق بحيفا) :

ويحضنُ صفصافةً وهي تبكي ، تُغني البعاد

وتسقطُ أوراقُها

وطروادةُ القلب غارقةٌ في الحصار ، ونهبٌ لسيل الجراد

فماذا تقول الجبالُ وأحراشُها والوهادْ ؟

وماذا يقولون ، ماذا يقولون ..

ماذا ... [١]

فقد اقتبس من الأساطير القديمة إشارة إلى حرب طراودة، فوصف حيفا بأنها طراودة القلب الغارقة في حصار خانق، ويتساءل الشاعر من خلال استخدامه للاستفهام لماذا، عما يحصل لحيفا الأرض الجميلة. فالشاعر ينتظر ذاك التمثال الذي يخرج في الليل ومعه جنود سيحررون حيفا، ويدحرون العدو عن أرضه .

هكذا يتضح أثر قراءات القيسي في تشكيل نصه الشعري، ولعل الصورة الأسطورية تزيد الأمر وضوحاً إذ تبين أثر المقروء الثقافي في تشكيل النص الشعري .

لذا فإن توظيف القيسي للأساطير ذو دلالة ومغزى سعى إليه الشاعر، كما استطاع الارتقاء بمستوى الرمز الأسطوري بوصفه أداة شعرية فذة تعبر عن صراع الإنسان ضد الظلم والقهر والحرمان بما يحقق له الحرية والانعتاق من كل قيود الواقع المكبلة لطموحاته، وذلك تجسيداً للمعاناة الحقيقية للإنسان العربي الفلسطيني في سعيه للانعتاق من قيود الواقع بالثورة عليه، والتحرر من أشكال الظلم والاستبداد، وذلك بتوظيفه مجموعة من الأساطير العربية واليونانية والفرعونية، واستحضارها من زمنها، وبثّ الروح الطليقة في الرفات، وحملها مدلولات جديدة، مكنته من التعبير عن همومه واهتماماته كمواطن عربي يعاني الحيف والقهر .

* طراودة أسطورة يونانية قديمة تدل على الحيلة التي صنعها الأليسيون في مدينة طروادة ، وتتمثل هذه الحيلة بصناعة حصان كبير الحجم خاوي الجسم فيكون بداخله من أقوى شجعان الهيلانيين حتى إذا حل الليل خرج الأبطال المختبئون وفتحوا أبواب المدينة .

١- الأعمال الشعرية ، ج ١ ، ص ٢٢٤ .

المبحث الثاني – الصورة الشعرية

المبحث الثاني – الصورة الشعرية

منذ البدايات الأولى، وحين كان الشعراء العرب يغنون قصائدهم، اعتمد العرب في نقدهم **للشعر وتقييمه على أربعة أركان أساسية وهي: الموسيقى، والموضوع، واللغة، والصورة الشعرية .**

وقد أولى العرب شعراءً ونقاداً اهتماماً كبيراً للصورة الشعرية بما تحمل من جماليات في النص، وتوضيح للفكرة، وتحليق في عالم الخيال لتقديم المعنى وبثوب جديد، " فالصورة هي منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء "[1]. ولها دور كبير في تكوين القصيدة، يمكن أن تلقي من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسة أي جانب من جوانب الدراسة الأدبية عامة " وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودَهشاً وتكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء "[2]، والشعر خاصة، لأن الأمر ليس مجرد أشكال خارجية، وإنما تستمد تشكيلها من عالم الحس .

أما الدكتور محمد غنيمي هلال فيرى " أن العرب لم يفرقوا بين الوهم والخيال مخالفاً لطريقة وردزورث وكوليردج أنهم استطاعوا أن يفرقوا بينهما، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات يلحظها أصيلة في شكلها ولونها، فاعتبر وردزورث أن الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً "[3]، "لأن الخيال والوهم شئ واحد "[4]. فتعتبر الصورة الشعرية من أهم مقومات فن العربية الأول إلى جانب اللغة والإيقاع، " وهي الوسيلة التي ينقل بها الشاعر عواطفه وفكرته إلى السامع أو الشكل الخارجي للقصيدة، فإن معنى ذلك أنها تتكون من عنصرين أساسيين: أ– اللفظ (مفرداً أو مركباً). ب– الخيال أو التصوير "[5]. فهي مصدر أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري "[6]، وأيضاً هي مكون هام داخل البناء الشعري، بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانباً من الخصوصية والتأثير، لأنها هي أداة الشعر، " ولكن بشرط لا يجوز أن نبحث في الشعر عن

---

[1]- الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، ط٣ ، دار الأندلس، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٨ .
[2]- زمن الشعر ، أدونيس ، ص ١٥٤ .
[3]- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة ، ١٩٩٧، ص ٣٨٨ ، ٣٨٩ .
[4]- المرجع السابق ، ص ٣٨٨ .
[5]- تطور القصيدة الغنائية ، د. حسن الكبير ، دار الفكر العربي ، ص ٤٠٨ .
[6]- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص ٣٨٧ .

الصـورة بحـد ذاتهـا، وإنمـا عـن الكـون الشـعري فيـه، وعـن صـلته بالإنسـان والعـالم والكشـف عنهما "[١].

فالصـورة الشـعرية بلاغياً وفنياً تنقل إلينـا انفعـال الشـاعر، والفكرة التـي انفعـل بهـا، فليسـت الصورة التي يكونها الخيال إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو مؤثر .

لذا تحتل الصورة الشعرية أهميتها مما تحمله من قيم إبداعية ذات قيمة، " إن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة "[٢]، ولعل غاية الصورة في الشعر هي التجسيد الذي يمنح الفكرة كياناً يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، وهذا ما أكده د. عز الدين إسماعيل بقوله " أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة "[٣].

وتتداخل طبيعة الحديث عن الصورة بالحديث عن الخيال الذي يصوره بعض النقاد مرادفاً لهـا، مـع أنـه فـي حقيقتـه عنصـر ينـدرج فيهـا ويضـفي عليهـا فنيـة التعبيـر وفضـاء التأمـل الشاعري، وهو وسيلة لإنجازها " فالخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال "[٤]، لذلك لم يتوقف الشعراء في المراحل اللاحقة عند الخيال وحده سبيلاً لإغناء الشعر بعوالم من الصور التي تحقق له أبعاداً فنية مؤثرة، فقد تعددت مصادر الصورة الشعرية، وأغنت القصيدة بحيويتها، وأضفت عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار التجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية .

فالخيال هو مصدر الصورة ومبعث حيويتها، كما تعتبر المنبع الرئيسي الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانتقال " من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير والوصول إلى معانٍ جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه مـا يميزهـا عـن غيرهـا مـن المعـاني التـي لا دور للخيـال فيهـا "[٥]. فالصـورة هـي تركيب لغوي يصور معنى عقلياً وعاطفياً، فهي جزء حيوي في عملية الخلق الفني، ولا يمكن

---

[١]- زمن الشعر ، د. أدونيس ، ص ١٥٥ .
[٢]- الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين إسماعيل ، ص ١٣٥ .
[٣]- المرجع السابق ، ص ١٣٥ .
[٤]- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص ٣٨٨ .
[٥] الصورة الفنية في شعر ذي الرمة ، د. خليل عودة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٠ .

للدارس فهم الصورة بدون ذلك الامتزاج الذي ينتج من تراكم الصورة وتداخلها، " فتأتي الصورة انعكاساً لذات الشاعر ونفسيته فهي تحمل هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وتجاربه الخاصة، ونظرته إلى الحياة التي يصوغها بلغته "[1]. ومن المؤكد أن الصورة الشعرية في الشعر لم تخلق لذاتها، وإنما لتكون جزءاً من التجربة، ومن البنيان العضوي في القصيدة .

إن المتأمل في الشعر القديم يجد أن الصورة الشعرية لها أنماط مختلفة يتم على أساسها التصنيف لهذه الصور " إذ لم تعتمد الصورة المجازية فقط باعتبارها أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة الشعرية بل إنّ هناك أدوات – أو بالأحرى أنماطاً – أخرى للصورة الشعرية يتم على أساسها ممارسة الكشف عن جمالية الصورة الشعرية في شعرنا القديم "[2]. لذلك كانت معالجتهم للصورة الشعرية تتخذ أصنافاً مختلفة، منها الأنماط الحسية وهي التي ترتبط بحواس الإنسان الخمس، والأنماط البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية .

ومن الطبيعي أن القيسي يُعاني من مشاعر الاغتراب ، وعدم الاتصال ، وفقدان الاستقرار النفسي إلى درجة يصل فيها إلى مرحلة الشعور بانعدام الغاية من الحياة والأمل في المستقبل، إلا أنه في الحقيقة يحاول أن يقدم لنا شعراً ذاتياً راقياً وطنياً يسعى بواسطته إلى الكشف عن معاناته بعدما نُفي عن وطنه، إنه التنفيس عن مختلجات النفس وما يعتريها من مشاعر الإحباط، والتوتر، والحزن، والألم .

لقد نظر القيسي إلى الصورة بوصفها وسيلة فنية تجسّم أحاسيسه النفسية، وترصد كل جيشانه العاطفي والانفعالي. ومن الطبيعي أن تحظى بعناية خاصة من الشاعر، فهي من أهم المقومات الفنية للقصيدة، وتساهم إلى حد كبير في بنيتها وتعظيم شأنها .

والمتدبر في بناء الصورة في شعر القيسي يجد أنها تتشكل من مفردات ذات خصوصية فلسطينية، إذ لا يكاد يخلو نسيجها من عناصر مكانية فلسطينية أو مفردات من عالم الطبيعة في فلسطين، ولعل في ذلك تأكيداً على ارتباط تجربته بالقضية الفلسطينية .

---

[1]- شعر أبو فراس الحمداني دراسة أسلوبية ، نهيل كتانة ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، ٢٠٠٠ ، ص ١٢١ .
[2]- اللغة الشعرية عند الشنفري ، البشير مناعي ، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٦، ص ٣٠٥،٣٠٦ .

ولعل مفهوم الصورة الشعرية وطبيعتها وأنواعها وأنماطها وعلاقتها بالخيال والعاطفة لدى القيسي تتضح من خلال الدراسة الفنية لدواوينه الشعرية . وبعد هذا المدخل لمفهوم الصورة الشعرية أبدأ بتحليل الصورة من خلال قصيدته الأولى في ديوانه الأول (راية في الريح)، وهي قصيدة من الشعر الحديث، والصورة الشعرية الواردة فيها ليس فيها غموض، أو إبهام، ويمكن أن نقول عنها صور تجريدية وبيانية، ومن هذه الصور قوله في قصيدة (في المنفى) :

غداً يمضي بنا التيار يجمعُنا بمن نهوى
ونروي شوقنا المحبوسَ في أعماقنا نجوى
ويدري الناسُ والأحباب أنّا ما سلوناهم
وأنا لم نزل في مركب الأشواقِ
نُبحرُ صوبَ دُنياهمْ
تُرى من يُخبرُ الأحباب أنّا
ما نسيناهمْ [١]

فالقصيدة واقعية والصور الواردة فيها بيانية ليس فيها أي تعقيد، وعلى هذا المنوال جاءت بقية الصورة الشعرية في القصيدة، وحيث الصورة البيانية كالاستعارة والكناية والتشبيه موجودة بكثرة في جل قصائد هذا الديوان كما في قصيدة (الليل والقنديل المطفأ، وقصيدة العابر، وقصيدة أغنية في الطريق، وقصيدة الغنوة الأولى، وبقية قصائد الديوان) . فإنه يمكن القول أن الصور الشعرية في ديوانه الأول (راية في الريح) جاءت في أغلبها صور بالغية إنسابت في جمل شعرية تتأرجح أحياناً بين الطول والقصر، مع الإشارة إلى كثرة الوصف والتشبيه التمثيلي في الكثير من أبيات قصائد هذا الديوان .

لاشك في أن الصورة الكلية في شعر القيسي تعتمد على مزج عناصر متعددة مع بعضها لتصوير رؤيا متكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصائده الشعرية تماشياً مع طبيعة الأحداث المتشابكة، وهذا التمازج للعناصر الفنية (الحركة، والصوت، واللون) يجعل الصوت أكثر تعقيداً، ويجعل الصورة غامضة، لكنه يكسبها القوة والإثارة، يقول في قصيدة (وما يحفُّ بي):

---

[١]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٢١ .

كل شئ يذكّرني بالغياب ،
وموتِ الحمامْ
نظراتُ النساء وهُنَّ يُحرّكن أجسادهن ببطءٍ
ويدخلنَ
حيثُ تنامْ
غزالة كنعان مثل الملاك
الغصون التي لا حراك (١)

ويستمر في هذا التفصيل قائلاً :

كل شئ يحفُّ هنا باليتيم
كل شئ
كل شئ (٢)

تكشف الصورة في المقطع الشعري السابق عن مزيج من العناصر التفصيلية المتشابكة، وهذا النمط من التفاصيل الذي يتكئ على تفاصيل مكانية يعمق الشعور بالحزن والوحدة لدى الشاعر، حيث طغى الوصف والتفصيل من خلال العديد من الكلمات والعبارات، مثل: نظرات النساء وهن يحركن أجسادهن ببطء، غزالة كنعان مثل الملاك، الغصون التي لا حراك، فتجسد الحدث بكل أبعاده كأنه مشهد حقيقي مثير يمر أمام عيوننا، ويتجلى هذا الأمر أيضاً في قصيدة (نقوس داكنة من رأس الناقورة) تعرض الشاعر للتفاصيل الدقيقة بعد إيراد إشارة زمنية لتولد الألم النفسي، كما في قوله :

هذا وجه صديقي ،
أكثر من شارة حزن يحملُ ،
أكثر من دمعة فرح ينقُلُ ،
هذا وجهك يتوهجُ بالرؤيا والحُزن
يتناسلُ أطفالاً موعودين بأنهار من لبن وأرائك ،
يتناسلُ أزهاراً وثماراً ، (٣)

١- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٢٠ .
٢- المصدر السابق ، ص ٢١ .
٣- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٢٦٢ .

وبعد هذا الوصف التفصيلي تأتي الخاتمة :

وأراكِ فتقتربين
وأراك فتبتعدين [١]

رسم الشاعر خلال الأبيات السابقة صورة شعرية كلية، وهي صورة الغريب عن أرضه، وقد كان للصور الجزئية دور كبير في تكوين الصورة الكلية، حيث تداخلت هذه الصور وزادت من إيحاء الصورة الكلية، وهذه الصور الجزئية في القصيدة تثري المعنى، وتزيد من قوة الإيحاء، فالتشبيه في قوله (أكثر من شارة حزن، يتناسل أزهاراً وثماراً، أكثر من دمعة فرح) يوحي بقسوة الظروف التي يعيشها المغترب (وأراك مبتعدين) تخيل الشاعر نفسه بعيداً عن أرضه ولم يعد إليها، وتأثير ذلك في نفس القارئ، أو السامع في توضيح شكل الصورة الكلية والجزئية لتقدم نسيجاً متكاملاً لصورة شعرية معبرة .

وفي النهاية يعرض الشاعر صورة الغياب قائلاً :

كل شيء هنا يحف باليتيم

ولا شك في أن التناسق بين الأدوات البيانية، وبين ما تصوره من مشاعر وأحاسيس، هي إحدى الوسائل التي اعتمد عليها الشاعر في تشكيله للصورة الشعرية، حيث تلتحم أطراف الصورة وتصبح التشبيهات والاستعارات والكنايات وسائل تعين على فهم أحاسيس الشاعر.

وها هو يتذوق الشاعر طعم الحزن والصمت في غربته فيعاني أشد المعاناة، تطارده وحوش الأرض، فيصور هذا المشهد بقوله في قصيدة (نهر بلا رافد) :

غريباً كنت أمضغ غربتي السوداء في الطرقات
تطاردني وحوشُ الأرض كنتُ مقيّد الخطوات
وكنت مطيةً للصمت والأنواء

---

[١]- المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

تُقاذفني إليك وكنت أنت منارةً في الشاطئ الآخر
عبرتُ إليك جسر الحزن بعد عناء [1]

رسم الشاعر خلال الأسطر السابقة صورة للإنسان الفلسطيني ومأساته، وقد اعتمد الشاعر على الأسلوب القصصي، وأخذت (الأنا) دورها في إحداث الصورة، وهو ضمير يمثل حالة الشاعر وقصة معاناته في الغربة، فيبدو بالصورة الأولى وهو يتذوق طعم الغربة السوداء وعذاباتها في الطرقات، وتطارده وحوش الأرض وهو مقيد صامت لا يستطيع الحراك.

فالكلمات : غريباً .. السوداء .. وحوش .. مقيد .. مطية .. الحزن .. فالصمت الذي حلّ بالشاعر معادل للألفاظ السابقة، ومن بينها الحزن، فولدت صورة تعبر عن المعاناة التي تعرض لها في غربته من ضياع ومطاردة، فالصمت يخيم على المكان، تطارده وحوش الأرض وهو مقيد الخطوات، ونلاحظ في هذه الصورة التلاحم بين عنصري الصمت والنور للتعبير عن الحزن والمعاناة. فدلالة الصمت تطورت لتصبح خياراً مفروضاً يعكس عمق المعاناة والخوف والحزن، لكن حلم اللقاء قد هوّن عليه رحلة الحزن وقسوة الاغتراب، واستطاع أن ينتصر على كل العذابات والألم وأن يلتحم بأرضه ووطنه، ثم يعود الشاعر في آخر القصيدة ليقدم الدليل على انتصاره على كل العذابات والظلم، قائلاً في قصيدة (اللغو بالكلمات) :

صمتنا كُلَّ هذا العمر لم نرفض ولم نحتج
ولا يوماً تمرّدنا وعفنا ليلنا المقرور
نسامرُ نجمة الأحزان لا زاداً سوى الحسرةْ
نلوك سنين ماضينا
بقلبٍ واهنٍ مقهورْ [2]

نلحظ ظهور الصمت وحضوره في دواوين الشاعر يعكس مدى المعاناة والظلم، فيصرح بأنه لم يكن يملك خيار الرفض والاحتجاج، وليس له إلا أن يتعايش مع واقعه المؤلم ويتحسر

[1]- المصدر نفسه، ص ٤١ .
[2]- نفسه، ص ٤٣ .

على ماضيه الجميل بقلب منكسر مقهور، وهذا ما تصوره قصيدة (المصلوب)، وفيها يرافق الصمت عناصر الخوف والمعاناة، فيقول :

وكنت على جدار الليل مصلوباً ،
لأن الحرف مثلي كان مغلولاً بلا شفتين
وكان السوطُ مرفوعاً ولم أهتف
خرستُ وكان في الأعماق توقُ الروح للكلمة
يعذبني ولكن لم أقل حرفين
لأني كنت في الزحمة
غريباً ضائع الخطوات منسياً [١]

يبدو الصمت معادلاً لعنصر المعاناة الأخرى التي تعرض لها الشاعر في ضوء الاحتلال الذي رمز له بالليل، مع وجود الليل فقدت عناصر الحياة، فأصبح مصلوباً على جدار الليل، وأيضاً الصمت جاء معادلاً لعنصر الخوف والوحشة، وهما دلالتان سلبيتان، فالصمت يخيم بشكل كبير على النص السابق (مصلوباً، بلا شفتين، لم أهتف، خرست، لم أقل)، وهو ما يعكس مدى المعاناة والخوف الذي تأثر به الشاعر، فالصمت يخيم على حياة الشاعر (غريباً ضائع الخطوات منسياً) .

ويصل في نهاية القصيدة قائلاً :

وغنينا فضاع نشيدُنا في وشْوشات الصمتْ [٢]

لعل اقتران الصمت بالعنصر الصوتي يدل على رفض الشاعر لهذا الصمت، لأنه يحتاج إلى القوة، وإعلان الرفض اتجاه الظلم، وكسر حاجز الخوف، ولكن يبقى الصمت هو الخيار المفروض في النهاية .

هذا مشهد آخر يصور لنا مدى معاناة الشاعر في تجواله فيطلب من روحه أن تهيئ نفسها للموت، قائلاً في قصيدة (أمشي ويصحبني قاتلي) :

١- نفسه، ص ٤٧ .
٢- نفسه، ص ٤٢ .

هيئي الموج والريح عما قليل ،

سينزعُنا البحرُ من روحنا

ويكسرنا كالزجاج

هيئي زوجتي موتنا

آخر القبَّراتِ تغني لنا

فكفانا زواجْ [1]

يصور الشاعر نفسه وزوجته بأنهما كالزجاج الذي يكسره البحر، وهو تشبيه غايته تجسيم الحالة النفسية الضاغطة الذي هو من خصائص هذه الصورة الحسية. وبالتالي تتكون من خلال القصيدة سلسلة من الصور الكلية المكونة لنظام المقطوعات -التي تعد- بما فيها من وحدة عضوية من مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث التي أسسها وحدة الموضوع ووحدة الشعور، بحيث تؤدي كل صورة وظيفتها في بناء الصورة الشعرية " لأن القصيدة تجربة ذاتية نفسية تربطها وحدة شعورية وفكرية تجعل منها عضوية متماسكة "[2] .

فالكلمات : الموج .. الريح .. سينزعنا .. يكسرنا .. صورت المشهد الحركي للحدث، حدث الاغتراب، إذ إن الشاعر يرمز بالبحر للغربة، وما تحدثه في نفسه من ألم وانتزاع للروح، بل إن الغربة عنده تساوي الموت .

ونرى الصوت ينبعث من القبَّراتِ التي تغني فامتزاج الصوت والحركة في مشهد واحد يجسد الحدث، ويعطيه جمالاً، فالعالم يقف ليشهد المعاناة، والتشريد، فيطلب من زوجته أن تهيئ نفسها لملاقاة الموت راحة من عذاب هذه الغربة .

لقد تجلت عناصر الصورة بكل وضوح في كامل المشهد لتمتزج وتتشكل أمام عيوننا مأساة الشاعر بعد أن داهمته الغربة، وجعلته في مهب الريح .

ونتوقف عند مخاطبة الحبيبة (سارا) للشاعر التي تصفه بالأخضر، والأحمر، والأبيض، والأسود، قائلاً في قصيدة (تهليلة سارا) :

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج ٢ ، ص ٣٧ .

[2]- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص١٥٦ .

جمّلها الأخضرُ والأحمر ، جملها الأبيضُ والأسودُ ،
يا أخواتي ينحسرُ البحرُ عن الوجه فيعرفُه كلُّ الناس
ولا يفهمهُ أحدٌ ويكون حبيبي
ممهوراً بالموال النازف كان حبيبي
جاء إلى العُرس حزيناً وغريباً كالموجة والشاطئ (١)

تخاطب سارا الشاعر بنفسها لاستقباله، وتحشد له كل أنواع الزينة، حيث الأخضر، والأحمر، والأبيض، والأسود، وتمثلت هذه الألوان في العلم الفلسطيني التي تضفي على موت الشاعر بعداً وطنياً، فحركة البحر، والموال النازف، كلها أزاحت الستار عن طبيعة الحدث الصاخب، بما يجعل القارئ يحس بحرارة التجربة وحيوية الخطاب . لكن ما يميز الصور الشعرية في أشعاره بديوان (إناء لأزهار سارا زعتر لأيتامها) أنها أصبحت صوراً ذات أبعاد ذهنية وتجريدية، وهذا يعني بداية تطور مفهوم الصورة الشعرية لدى الشاعر، حيث أنه تخرج من إطار المفهوم البياني لتتعداه إلى المفهوم الواسع والشامل، بحيث نجد الصور الحسية، ومثله إلى خلق صور شعرية جديدة، ويرجع ذلك إلى نمو وتطور التجربة الشعرية عنده، والتي تدفعه للبحث عن الجديد سواء في شكل أو مضمون القصيدة بشكل عام، أو أحد أركان القصيدة بشكل خاص مثل : اللغة الشعرية، أو الصورة، وعلى اعتبار أن جمع القصائد لديوانه الأول في مجال كتابة قصيدة التفعيلة هي باكورة إنتاجه للشعر الحديث، فإنها كانت أشبه بصورة كلية جمعت في ثناياه صوراً شعرية جزئية متنوعة، سواء صوراً فنية، أو صوراً ذهنية بأنواعها المختلفة .

لقد غدا الحدث الفلسطيني المعاصر مفعماً بكل مقومات النشاط والحيوية، نتيجة لتفجر الوضع، ولتنامي الحدث ، فالبحر ينحسر، والموال ينزف. لذا فالصورة التي رسمها الشاعر تضفي على النص حالة من الاحتفالات والابتهالات، تشبه لوحة متحركة صاخبة بالألوان والصوت .

كما نلحظ في الصورة السابقة مزيجاً من العناصر المتشابكة، حيث طغى الصوت في العديد من الكلمات، والعبارات، مثل : بالموال النازف كان حبيبي .. وكان أيضاً للحركة حضور في عبارات، ينحسر البحر، الموجة، والشاطئ، ولم يغب اللون في الصورة، كما في

(١) ـ الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٢٨٩ .

الأخضر، والأحمر، والأبيض، والأسود، فتجسد الحدث بكل أبعاده، كأنه مشهد حقيقي. ويبقى للصورة الكلية دورها في رسم الحدث، وجذب القارئ، بما يضمن استثارته، واستدراجه للتواصل والمتابعة، لنتابع هذه الصورة للشاعر القيسي، قائلاً في قصيدة (النهر يتلو الكتب) :

كان في ساعد نُعمانَ يغني ويجوسُ الأُفق عشرون جواداً
وثلاثون نشيداً جامعياً
وطريقٌ عابسٌ يهتفُ :
يا نعمة نعمان أعدَّي الآن أثلامكِ ،
عشرين جواداً ، وثلاثين نشيداً جامعياً ودَواةْ
وليكنْ صدرُكِ ممدوداً ودُوداً
امض مشطْ شعري مواعيدُك حانتْ
هكذا نعمةُ مالتْ جانباً والرمحُ في خاصرة الوادي ،
أجابتْ [١]

فقد تزاحمت في المقطع السابق الكلمات المفعمة بالصوت، مثل : يغني، نشيداً، يهتف ... كلها في سياق امتداد الحركة، مثل : يجوسُ، صدرك ممدوداً، مشط شعري، جانباً والرمح، وهذا الامتزاج بين الصوت والحركة يقوى على مجابهة الحزن الذي يحس به، والتعبير عن المشاعر القاسية التي تعصف في صدره .

إن تعانق الصوت مع الحركة في المشهد السابق يعطي للصورة حيوية، ويساعد في إبراز الحدث، فنستشعر أننا أمام مسرح حقيقي، تتأجج فيها عناصر الصورة بنبرة متسارعة، تماشياً مع طبيعة الحالة، وهذا ما نلمسه في المقطع التالي في قصيدة (وكأني نحلة لا عاصفة):

وقرأتُ على الأكمامْ
أشكالاً تتحفز للوثب ، فقلتُ وجدتك يا أمي
ووجدتُ مغنيك المتوغِّلَ في الرمل ، توضَّأ بالحزن وقام
وتزوَّدَ بالماء ، بأطيار وحوريات البحر ، بغزلان الوعر ،
بحنّون الساحل وقرنفله البريِّ ، وجاءْ

[١]- المصدر السابق ، ص ٣٥١ .

فانتظريه يشقُّ البحر إليك صباحاً
وانتظريه مساءْ [1]

يقدم الشاعر خلال الأسطر السابقة صورة شعرية تجسد خلالها صوراً حسية متدفقة متتالية، وقد استمد الشاعر مفردات الصورة من الطبيعة، وأخذ يعيد تركيبها على نحو أكثر موضوعية من الطبيعة في شكلها المباشر، ويعبر عنها بتجربة شعرية قد مر بها، وتجربته تجربة ثرية صادقة، " وثراء الصورة يعطيها أبعاداً رمزية، ويجب أن نتذكر أن الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة أخرى لا وجود له، وإن المهمة الدقيقة هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي"[2]، وبالتالي فقد قام القيسي في المقطع السابق من القصيدة بالربط بين جزئيات الصورة في اختيار الكلمات المفردة الرمزية المعبرة، مثل :(الرمل، الماء، حوريات البحر، غزلان الوعر، حنون الساحل، قرنفلة البريّ)، وقد توالت الصور الحسية المترابطة في القصيدة، وامتد هذا الترابط بين الصور في المقطع السابق، هو عالم الطبيعة الشاهدة على عودة الشاعر من المنفى إلى أمه التي تنتظره (المتوغل في الرمل، توضأ بالحزن، فانتظريه يشق البحر) إلى آخر الصور التي رسمها الشاعر، متمنياً العودة إلى أرض الوطن .

إن توالي أفعال الأمر : قلت .. تزود .. فانتظريه .. وانتظريه، وكذلك النداء في: يا أمي كلها تحمل دلالات صوتية صاخبة تتعانق مع دينامية الحركة في : للوثب، المتوغل، الرمل، بأطيار، بغزلان، إضافة إلى الحركة المنبعثة من دلالة أفعال الأمر السابقة، وقد برزت بين الفينة والأخرى بعض الألوان المنبعثة من بعض الكلمات مثل : البحر .. صباحاً، فتكتمل حينها عناصر الصورة الشعرية لتواكب الحالة الطبيعية لنفسية الشاعر، القائمة على عودته من المنفى إلى أمه التي تنتظرها في أي وقت صباحاً أو مساءً .

فاستخدام الشاعر لحوريات البحر وغزلان الوعر، كانت شاهدة على عودة الشاعر من المنفى. فاجتماع الحركة، والصوت معاً، جعل الحدث شاخصاً أمامنا كأننا نعايشه الآن بكل أبعاده .

---

[1]- المصدر نفسه، ص ٣٢٤ .
[2]- مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٥، ص٨٨ .

ويصف القيسي حياة الشعب اللبناني، والاجتياح، والقتل عبر صورة شعرية نابضة بالحركة، والصوت، والصور الجزئية الموحية، فيقول في قصيدة (غزالة كنعان) :

جاءته الحرب
جاءت بيروت
جاء صُراخُ الله وكان يهيئ قُدَّاساً
وتراتيل تليق بيوم عابرْ
كان يجانسُ بين أصابعها الناحلة ، وبين الأغصانْ
بين جدائلها وسنابل مقصوفة
ويرى الطوفان
جاءته الحرب وكان يودعها
كان على باب حديقتها مُنطفئاً وتُرصِّعُه الفِضَّةْ
كان خريفاً من ورقٍ وذبول
كان على باب حديقتها يهوي كإناءٍ فُخاري
ليس له في الأرض سريرٌ
ليس له مائدةٌ أو أسبوعٌ من قمحْ [١]

رسم الشاعر من خلال الأبيات السابقة صورة شعرية كلية، وهي صورة حياة الشعب اللبناني وهم يرزحون تحت نير الظلم، والقتل، والمعاناة، وألوانها النفسية، والحسية. وقد جاءت هذه الصورة نابضة بالحركة، والصوت، واللون، والصور الجزئية من تشبيه، واستعارة، وكناية، فالصوت صادر عن الصراخ وابتهال الدور، والحركة نحسها في حركة الصراخ الشديد بين الأصابع الناحلة، وبين الأغصان، والسنابل المقصوفة المدمرة، واللون نراه في الدماء .. وقد كان للصور الجزئية دور كبير في تكوين الصورة الكلية، حيث تداخلت هذه الصور، وزادت من إيحاء الصورة الكلية، فاستخدام جملة(من ورق وذبول) كناية عن الألم، والحزن، والقتل ، والمعاناة التي تعرض لها أبناء الشعب اللبناني، و(كإناءٍ فخاري) وهي تشبيه، و (جاءت بيروت)، وهي استعارة، وكلها صور توحي بقسوة الظروف التي يعيشها الشعب اللبناني تحت وطأة الاحتلال، وكل الصور الجزئية تآزرت، وتناسقت لتقدم نسيجاً متكاملاً لصورة شعرية معبرة .

[١]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٤٧١ ، ٤٧٢ .

يقول القيسي في موضع آخر من القصيدة، وهو الحزن الواضح للعلاقات الجزئية المألوفة، قائلاً في قصيدة (مقاطع من مدائن الأسفار) :

رأيتُ سيدي المسيح
يبكي على الضفاف
والنهر يستحمُ تحت غيمةٍ من الدخان
أوما لي وما ابتسم
وكان صمتُه اعتراف
بما يُعاني من ألم
وراحَ في تطوافْ [1]

جاءت الصورة الجزئية المفردة البسيطة في الأسطر السابقة تحمل في طياتها الحزن، والأسى الذي يعبر عن معاناة الإنسان البعيد عن وطنه، فالبكاء الذي يذرفه، إنما يذرفه على شقاء شعبه، ومعاناته، والنهر الذي يستحم تحت غيمة من الدخان، هو القدر المجروح الذي أوحت به هذه الصورة الجزئية، والتي جاءت لتوحي بما يصطرع داخل الشاعر من ألم وحزن .

نلحظ الشاعر في الأسطر السابقة أنه يدمج بين مفردتين من حقلين دلاليين مختلفين (البكاء والحزن) مما أدى إلى تجاوز العلائق الدلالية على المستوى المعجمي، مبتكراً صورة جديدة، فهو يختار (المسيح) للبكاء، وهنا يقع الحزن، فالبدائل التي تفرضها كلمة المسيح وفق السياق هي :

(المسيح، البعيد، المغترب، المهجر)

لكنه يتخلى عن البدائل السابقة، ويختار كلمة (المسيح) مما أحدث تصوراً للمعنى يخالف توقعات القارئ، ونتيجة هذا الاقتران اللفظي تتولد الصورة التشبيهية، فالشاعر يشبه المسيح بالإنسان الذي يبكي من أجل وطنه البعيد، وقد حدث في البيت الأخير اقتران لفظي أيضاً وجاء في صورة غير مألوفة، وهي تشبيه النهر بالإنسان الذي يستحم، وفي ذلك خرق دلالي،

[1]- المصدر السابق، ص ٨٧ ، ٨٨ .

وحينها يصبح الآتي يحمل دلالة إيجابية، لذا قال (وكان صمته اعتراف) هذه صورة أخرى بسيطة ظهر فيها الخرق على مستوى واحد، وهو الصمت الذي يشبهه بهيئة إنسان يعترف، وبعد الاعتراف بالألم يقوم المستقبل بانتشال الشاعر من المعاناة والألم ليستريح من الظلم، والألم، وهذا ما أوحت به (بما يعاني من ألم)...وعندها راح في تطواف، وكل هذه الدلالات النفسية، والتركيبية الشعورية، هي التي ارتكزت عليها الصورة الشعرية في القصيدة، فقد رسم الشاعر الصورة الشعرية وفقاً لشعوره وارتباطه النفسي بها، فقد بدأ القصيدة بموقف ثم عاد وختمها بنفس الموقف، يقول القيسي في قصيدة (تعالي نبوس التراب) :

تعالي ، لنمحوَ أسماءنا منْ جوازِ السفرْ

تعالي لنكتبَ أسماءنا من جديدْ

تعالي لنرسم خارطة للبلاد ، ونغتال فينا انتظار البريد

تعالي ، فبعد فوات الأوان

وموت القصيدة

سنشقي ، ونرضخُ قسراً ، لتقويم هذا الزمان

تعالي نبوسُ الترابْ

تعالي نعانقُ كل الشجر

تعالي نسطر تاريخنا ، وسط هذا الحريق

تعالي

تعالي نقاتل [١]

يقدم الشاعر خلال قصيدته صورة كلية يعبر من خلالها عن موقفه إزاء تجربة إنسانية، وإن قدمها من خلال رؤية ذاتية، أكسبت تجربته خصوصية متميزة، حيث يلتحم الموقف الذاتي بالموقف الإنساني والسياسي، ولم تأتِ الصورة في القصيدة ذات مصدر مادي، أو حسي فقط، إنما جاءت من مصادر معنوية متنوعة، فيقدم الشاعر صورة الفلسطيني الذي يفدي وطنه، وأرضه بأغلى ما يملك، وهذا يفسره قول الشاعر (تعالي لنمحوَ أسماءنا من جواز السفر)، وكذلك صورة الفلسطيني الذي يرضخ قسراً لتقويم هذا الزمان، ومعانقة أرض الوطن، وأيضاً صورة الفلسطيني الذي يقاتل من أجل تراب الوطن، ومع ذلك يغني الواحد منهم للحرية والوطن ، ثم يقدم الشاعر مبرراً نفسياً لهذا الموقف النضالي في مطلع القصيدة

١- المصدر نفسه، ص ١١٤ ، ١١٥ .

قوله (تعالي لنمحو أسماءنا من جواز السفر، لنكتب أسماءنا من جديد)، ثم يأتي بصورتين متتاليتين للوطن تسهمان في تأصيل معنى الفداء وتعميقه، الصورة الأولى : تقدم الوطن في صور متتالية (تعالي لنرسم خارطة للبلاد، ونغتال فينا انتظار البريد، تعالي، فبعد فوات الأوان، وموت القصيدة)، وهذه الصورة تطلب من الفلسطيني أن يكون مخلصاً لبلاده، وتراب وطنه، ليخلّص هذا الوطن من مأساته. ثم تأتي الصورة الثانية : فيقدم صورة الوطن في صور متتالية (تعالي نبوس التراب، ونعانق كل الشجر، ونسطر تاريخنا، وسط هذا الحريق)، وبنفس الصورة ودلالتها النفسية يختم القصيدة، (تعالي نقاتل)، وهي الوسيلة التي استند إليها في تجسيد حلمه ورؤيته للواقع المعيش .

والقيسي شاعر غزير الإنتاج ، وهذه الغزارة منحته فرصة التنويع في أساليب بناء الصورة، وهي تبنى بعدة أساليب ووسائل منبثقة من وجدان الشاعر وأفكاره وأحاسيسه وألفاظه وموسيقاه، وفيما يلي استعراض وتحليل لأهم الوسائل البنائية للصور الجزئية وتفصيلاتها، فما الصور الكلية إلا صور جزئية مجتمعة ومتكاملة تتعانق في حمل رؤيته الشعرية، قائلاً في قصيدة (إشبيلية) :

كان مفتاحها في جيوبي وضاعْ
يا دمي ، هل تعرّجُ نحو مساجد إشبيلية
لنقول الوداع
وأبوسِ الحصى حولَ سَرَّتها
وأدحرجُ قلبي هذي الإجاصة قرب سرير بعيد ،
وأطّرحُ الآنية
يا إلهي ، وألقي بكيسي أخيراً هنا
من أنا
من أنا يا إلهي ليحرسني كُلُّ هذا المرضْ
تحت شرفةِ إشبيلية ! [1]

يشخص الشاعر اشبيلية بالفتاة التي يأتي العاشق لوداعها ثم يبدأ بالتفصيل فجعل العاشق يقبل المحبوبة اشبيلية، في مكان غير مألوف، فالشاعر أراد أن يودع كل مكان في إشبيلية

[1]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٢١٠ .

حتى يصل حول سرتها. فجمعت القطعة السابقة في طياتها عدة صور للتشبيه، حيث يشبه اشبيلية بالفتاة التي يأتي العاشق لوداعها، وحيث شبه القلب في لحظة الوداع بالإجاصة التي يرسلها قرب سرير بعيد، فاجتمعت هذه الصور لتشكل صورة مركبة يظهر فيها عنصر المفارقة، وهذه المفارقة هي أحد الأساليب التي استخدمها الشعراء، إنها " تكنيك فني يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وهي تختلف عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية لأنها تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة "[1]، لكن هذه المفارقة لم تشتت أركان الصورة، بل جمعت بين الصور الجزئية، يقول الشاعر في قصيدة (إشبيلية) :

ولإشبيلية
كلُّ هذا الفضاء الموشح بالقطن والبيلسان ولي
هذه الأقبية
يا إلهي ، أنا
كم مريض أنا يا إلهي فخُذْ بيدي
عند أقدام إشبيلية
المحطةُ ؟ .. لا أعرفُ الآن شيئاً ،
وأعرفُ كرّاس هذي البُنيّةِ ،
أعرفُها من قديمْ
من يدلُّ اليتيمْ [2]

تقوم المفارقة بين الفضاء والأقبية، يقابلها ياء المتكلم في قوله (لي)، والمدينة اشبيلية، هذه المفارقة تكشف عن أن اشبيلية هي رمز الحلم المفقود، ورمز الوطن، ورمز الماضي، فالمقابلة بينهما تتضح في الصورة التراكمية، وهكذا تتآلف هاتان الصورتان بصورهما الجزئية والكلية التي عكستها التجربة الشعرية للشاعر، لتشكل كل منهما شكلاً متكاملاً في القصيدة. فهذه الأبيات السابقة عكست الانسجام الواضح في الصور الجزئية، مما أدى ذلك إلى تكوين صورتين في نهاية الأبيات تعطي صورة دلالية جمالية للقصيدة، والصورة التراكمية

---

[1]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، ط٤ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٧ .
[2]- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ٢٠٩ .

التـي اجتمعـت لتشـكل صـوراً مركبـة ظهـر فيهـا عنصـر المفارقـة، ولعـل ذلـك يهـدف إلـى وصـول جميع التفصيلات الجزئية للمتلقي .

إذن فالصورة الشعرية في شعر محمد القيسي صورة معاناة ومآسٍ، تقدم حقيقة شعورية تعيش في وجدان كل فلسطيني، وعربي، وهذا ما جعل هذه الصورة تتجاوز في بعضها الارتباط بالواقع من أجل خلق خيال خلاق مبدع .

لـذلك جـاءت هـذه الصـورة فـي شـعر القيسـي بنـاء متوحـداً متكـاملاً، لا يجـوز معـه فصـل جزئياتهـا والاسـتغناء عـن بعضــها، وتـأتي كلهـا نابضــة بالحركـة، تتكـاثف فـي إعطـاء ملامـح ودلالات مشرقة وموحيـة للصـورة الكليـة، فجـاءت هذه الصـورة فـي كثيـر مـن الأحيـان معبـرة عن هموم الشاعر، وآلامه في تشكيل لغوي غير مألوف، يتسم بالفرادة والإبداع .

الفصل الثالث – الإيقاع الموسيقي

المبحث الأول – الإيقاع الخارجي :

١– الوزن

٢– القافية

المبحث الثاني – الإيقاع الداخلي :

١– بنية التوازي – التشاكل .

٢– بنية التوازي – الاختلاف .

المبحث الأول – الإيقاع الخارجي

أولاً – الوزن

أولاً – الوزن

الوزن عنصر مهم لإحداث الموسيقى الشعرية، ولا يمكن عند القدماء بناء القصيدة بدونه، ويعتبر من مميزات الشعر وأبنيتها في أسلوبه، ورغم أهمية الوزن في هيكلية القصيدة، مثله مثل باقي أركانها، فإن نازك الملائكة لها رؤية حديثة حول مفهوم الوزن تتمثل في أنه " الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل "[1]، وهو الذي يمنح بنية القصيدة ثباتاً إيقاعياً محسوباً يرتبط بالحالة النفسية للشاعر، " ومنذ وُجدت الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات "[2] .

والوزن علامة فارقة للقول الشعري بل ركيزة نشأ الشعر العربي كله معتمداً عليها " الشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية، وهو في أكثره يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله "[3] ، ويؤكد د. شوقي ضيف أن الموسيقى بحد ذاتها مرتبطة بالشعر منذ نشأته .

فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، فلا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع، بمعنى أن الموضوع لا يمكن أن يكتمل دون الاعتماد على الوزن، وهو أشبه بالخميرة، وهذا ما قصده كولردج حينما قال : " إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة ... فالخميرة في حد ذاتها عديمة القيمة بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً حيوية "[4]. فالشاعر لا يملك الإرادة في اختيار الوزن الذي يريد، بل إن الوزن يطفو من خلال إيحاء لا شعوري بحيث لا يملك التحكم فيه، ولكنه يملك حرية ترتيب الكلمات، أو الأبيات، أو تغيير بعضها .

عند الانتقال إلى دواوين القيسي الشعرية، واستعراض الموضوعات التي تناولها الشاعر، نجد أن جميع دواوينه موزعة على سبعة أبحر مرتبة حسب الجدول التالي :

---

[1]- قضايا الشعر المعاصر ، د. نازك الملائكة ، ط٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٤ .
[2]- دراسات نقدية في الأدب الحديث ، د. عزيز السيد جاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٣٤ .
[3]- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، ط١٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٣٨ .
[4]- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د. محمد زكي العشماوي ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٩ .

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الرمل	١٣٥	٤٤،٩%
المتدارك	١١٢	٣٧،٣%
الرجز	٩٤	٣٤،٢%
المتقارب	٨٨	٣٢،٨%
الوافر	٧٥	٣٠،٤%
الكامل	٤٩	٢٠،٤%
الهزج	٣٠	١١،٧%

(*)

حظيت تفعيلة بحر الرمل بالنصيب الأكبر من موسيقى القيسي، حيث استخدمها بنسبة تصل إلى (٤٤،٩%)، توزعت على مساحات مجموعاته الشعرية .

ولعل إكثار الشاعر من استخدام هذه التفعيلة يعد رغبة منه في مواكبة التطور الموسيقي للشعر العربي، فقد أثبت إبراهيم أنيس من خلال استقصائه لموسيقى الشعر الجاهلي "أن الرمل الذي بقي خامل الذكر في أشعار القدماء قد نهض به العصر الحديث نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر "[1]، وتحظى تفعيلة البحر المتدارك بالمرتبة الثانية عند الشاعر، حيث استخدمها في قصائده بنسبة (٣٧،٣%)، ويأتي بحر الرجز في المركز الثالث (٩٤) قصيدة الذي بلغ نسبة (٣٤،٢%)، ثم يليه بحر المتقارب، فالوافر، فالكامل، أما الهزج وتفعيلته (مفاعيلن) فجاءت نسبة حضورها في شعر القيسي ضئيلة جداً إذ بلغت (١١،٧%)، ولعل ذلك يرجع إلى تداخل وحدة الوافر مع الهزج، إذ من النادر أن نجد نصاً قائماً على تفعيلة الهزج دون أن تتخلله تفعيلة الوافر، وإذا كان أهل العروض يؤكدون أن ورود (مفاعلتن) ست مرات في القصيدة يجعلها من (الوافر)، على نحو ما نرى في هذا المقطع :

وقفتُ على طُلولكِ في جَلالٍ	**أُريكِ من الهوى ما لا أُريكِ**
ب–ب ب– / ب–ب ب– / ب––	ب–ب ب– / ب––– / ب––
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعيلن فعولن

---

* تم إحصاء هذه البحور من قبل الباحث .

[1]- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ط٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ ، ص ١٩٨ .

لئنْ طوَّفتُ في البلدان عهداً **فقد كانت يداكِ هُما شريكي** [1]

ب--- / ب--- / ب-- ب--- / ب-ب ب- / ب--

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعلتن فعولن

وتبع هذه الأبيات العامودية أسطر شعرية جاءت على الوافر، فقال :

أرى ما خطّ في يومٍ على كفّي

ب--- / ب--- / ب---

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

من الكلمات

ب-ب ب-

مفاعلتن

وأقرأهُ ،

ب-ب ب-

مفاعلتن

وأعرفُ أنَّ شيئاً ماتْ [2]

ب-ب ب- / ب---

مفاعلتن مفاعيلن

حيث يحصل تداخل إيقاعي عميق بين وحدتي (مفاعلتن، مفاعيلن) في بنية إيقاعية واحدة، تخضع لنسق إيقاعي يتسم بالخفة والمرح، ولعل مرد ذلك يرجع إلى التداخل بين وحدتي الوافر والهزج، الذي أدى إلى نوع من الصعود والهبوط في النغمة الشعرية وتستمر القصيدة على هذا النهج في التنقل بين الوحدات الإيقاعية المتمثلة في قصيدة (الوقوف في جرش) .

كما نلحظ أن السطر الأول والثاني من القصيدة العمودية قد انتهت بالمقياس (فعولن)، "وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هي التي تنتهي أشطر أبياتها بالمقياس (فعولن) "[3]، وفي قصيدة التفعيلة لم يلتزم بتفعيلة محددة بل راوح بين(مفاعيلن) و (مفاعلتن)، كما نرى أن عدد المرات التي ورد فيها تفعيلة (مفاعلتن) (٧مرات) ووردت (مفاعيلن)

---

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص٤٩٩ .

[2]- المصدر السابق ، ص ٥٠٠ .

[3]- موسيقى الشعر ، ص ٧٤ .

(٧مرات) في كلتا القصيدتين أي بنسبة متساوية، ومن خلال هذه الإحصائية يمكن القول أنه لا فرق بين (مفاعلتن) المتحركة اللام، وبين(مفاعيلن) في أي شيء، وهذا يعطي المقطع سمة إيقاعية تنسبه عروضياً إلى الوافر على اعتبار تفعيلة (الهزج) (مفاعيلن) ليس من طبيعتها العروضية أن تتحول مثلاً إلى(مفاعلتن) عكس (مفاعلتن) التي تتحول بعامل (العصب)[*] إلى مفاعيلن، ولعل من المفيد التذكير بأن موسيقا الوافر تنبع من دائرة عروضية لموسيقا الهزج، لهذا تبين مدى مزج الشاعر بين تفعيلات البحور المختلفة .

وما نراه من تداخل بين الوافر والهزج، نجده أيضاً بين الكامل والرجز، تفعيلة الكامل (متفاعلن) كثيراً ما تأتي مضمرة (إسكان الثاني المتحرك) – أي (متْفاعلن) التي تساوي(مستفعلن) وهي تفعيلة بحر الرجز، ولهذا يمكن أن نعد " المقياس (مستفعلن) مقياساً للبحر الكامل، مثله مثل (متفاعلن) سواء بسواء، إذ نسبة شيوع (مستفعلن) في وزن البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع (متفاعلن) إن لم تزد عنها، وعلى هذا فمقياس **البحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون (متفاعلن)، أو (مستفعلن)** "[1]، **ولنتأمل هذه الأسطر:**

أنهى عُروقَ البحر وانتظر !
--ب- / --ب- / ب ب-
مستفعلن مستفعلن فَعِلن
لا بارقٌ غنَّى ولا خَطَرا
--ب- / --ب- / ب ب-
مستفعلن مستفعلن فَعِلن
فنجْانُهُ الثّاني تجرّعَهُ
--ب- / --ب- / ب ب-
مستفعلن مستفعلن فَعِلن
وتجرّع الإسمنت والحَجَرَا
ب ب-ب- / --ب- / ب ب-
متفاعلن مستفعلن فعلن
لم تأتِ موعدها ولا بَعَثَتْ
--ب- / ب ب-ب- / ب ب-
مستفعلن متفاعلن فعلن
في صدر طارقها ولو خَبرَا
--ب- / ب ب-ب- / ب ب-
مستفعلن متفاعلن فعلن
وطوى كتاب الأرض ، خبّأهُ
ب ب-ب- / --ب- / ب ب-
متفاعلن مستفعلن فعلن
وتوزّعتْ أنفاسُهُ شرراً [2]
ب ب-ب- / --ب- / ب ب-
متفاعلن مستفعلن فعلن

* هو تسكين الحرف الخامس .
[1]- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص ٦٢ .
[2]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٦٣٣ .

نرى أن وحدة (متفاعلن) التي تتحول إلى (مستفعلن) وردت (١١) مرة مقابل (٥) مرات للتفعيلة الأصلية الصحيحة (متفاعلن)، كما نرى أن البيت الأول وحده هو الذي جاءت فيه معظم تفعيلاته (مستفعلن)، في حين أن باقي الأبيات تنوعت تفعيلاته ما بين (متفاعلن مستفعلن فعلن) .

ويبدو أن الثراء النغمي الذي نلحظه في النصوص القيسية، بصفة عامة، يرجع إلى اعتماد الشاعر على الوحدة الإيقاعية (متفاعلن) بشكل كبير، التي تتميز بقدرتها على استيعاب علاقات إيقاعية متشابكة، تتولد من كثرة الزحافات والتغييرات التي يمكن أن تدخلها كالإضمار والترفيل والتذييل والقطع .

وإذا عدنا إلى بحر الرمل، ودرجة شيوعه المرتفعة، فإننا يمكن تعليل ذلك بعاملين أحدهما : الإمكانات الإيقاعية التي تنبثق من الصور المتعددة لتفعيلة الرمل، إذ ترد صحيحة (فاعلاتن) وصورها (فاعلن، فاعلاتْ، فعلاتن، فعلا)، وهذه الصور من الممكن أن تتكرر في السطر الشعري دون أن يحدث تنوع في الإيقاع الموسيقي، وتنوع أشكال التفعيلة يتيح للشاعر حرية أكبر للتعبير عن انفعالاته الحسية على نحو ما نراه في هذا المقطع :

أعبرُ الدرب إلى بيتي القديمْ

-ب-- / ب ب-- / -ب-٥

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

ينسجُ الصّمتُ مع الوحشة والخوفِ طريقي

-ب-- / ب ب-- / ب ب-- / ب ب--

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

كيف أيقنتَ بأن الغربة السوداء دربي

-ب-- / ب ب-- / -ب-- / -ب--

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أنّني أمخرُ في المنفى بحاراً وبحارْ [1]

-ب-- / ب ب-- / -ب-- / ب ب-٥

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلا

[1]- المصدر السابق ، ص ٢٨ .

لعل اختيار حالة الألم التي يعاني منها الشاعر دفعته لا شعورياً إلى اختيار تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، ومن المعروف أن تفعيلة الرمل من التفعيلات التي يغلب عليها الحزن والألم، ويمتاز بالعذوبة والرقة المتمثلة في حالة من الأسى، وهذه المفردات متمثلة في (ينسج الصمت، الغربة السوداء، أمخر في المنفى)، ويبدو أن هذه المفردات تعبر عن الحالة النفسية للشاعر وهو يسير في شوارع الغربة ويتجول .

ها هو الشاعر يستخدم التفعيلة (فاعلاتن –ب––) ومشتقاتها (فعلاتن ب ب––) بحرية وعذوبة، ثم نلحظ لجوء الشاعر في البيت الأول إلى وضع السكون على كلمة (القديمْ) وهي آخر البيت لأننا إذا أشبعناها أصبح وزنها (فاعلاتن)، وإذا بقيت ساكنة أو ضمة تصبح (فاعلاتُ – فاعلاتْ)، ويجوز استخدامها في هذا الموضع على أي الوجهين كيف نشاء، أما مشتقة (فَعِلاتْ) فقد استخدمها الشاعر في نهاية البيت الأخير، وهذا اختصار لمشتقة (فاعلاتْ)، وكما يؤكد إبراهيم أنيس أنه " لا فرق في الوزن الموسيقي بين (فاعلاتْ – فَعِلاتْ) فكلاهما حسن جيد ترتاح إليه الأسماع، ويردان في أبيات القصيدة الواحدة "[1] .

كما نلحظ مجيء الوحدة (فاعلاتن) في صور متعددة من التحولات النسقية، وقد تجاوزت بعض هذه التحولات في السطر الواحد، دون الإحساس بأي نشاز في الإيقاع، فقد وردت التفعيلات في السطر الأول على النحو التالي : فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ، وإذا نظرنا في الجملة الشعرية ككل فإننا نرى أن الوحدة الإيقاعية (فاعلاتن) قد وردت سبع مرات في صورتها الصحيحة، وثماني مرات في صورتيها المقبوضة والمقصورة، وهذه التحولات المتعددة والمتجاورة داخل الجملة الواحدة، تبرهن على الإمكانات الإيقاعية المتاحة أمام الشاعر في تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، ثانيهما يعود إلى خصائص هذه التفعيلة التي تتناسب مع الكشف عن التجارب الذاتية، إذ إن معظم القصائد الغنائية مؤسسة على بحر الرمل، وهي تحكي تجارب خاصة وعامة، تتصل بذات الشاعر وشعبه الذي امتلأ قلبه بمظاهر الألم والحزن، ولننظر إلى هذا النموذج :

بين قوسين وجدنا عُمرنا ،

–ب–– / ب ب–– / –ب–

فاعلاتن فعلاتن فاعلا

---

[1] ـ موسيقى الشعر ، ص ٨١ .

ينْسلُّ مِنّا

– / –ب––

تن   فاعلاتن

بين قوسين سُجنّا

–ب–– / –ب––

فاعلاتن فاعلاتن

واكتشفنا آخرَ الأمرِ ،

–ب–– / –ب––

فاعلاتن   فاعلاتن

اكتشفنا

–ب––

فاعلاتن

كم هرمنا ! [1]

–ب––

فاعلاتن

كما نلحظ أن المقطع الشعري السابق المكون من ستة أسطر ، يبدأ بثلاث تفعيلات، ثم يأخذ هذا العدد بالنزول في الأسطر التالية، وتقل هذه التفعيلة مع قصر السطر الشعري، ففي الأبيات تتكرر التفعيلة (فاعلاتن) على مدار الأسطر (الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس)، ولعل ذلك يكشف عن حالة التمزق الداخلي، والتفتت العلائقي بين الأنا والآخر، والشاعر هنا يكشف عن هذه الأحاسيس والمشاعر الداخلية التي يعاني منها في غربته، وما كان لذلك من أثر في نفس الشاعر حتى ذهب ببصره .

وقد صاحب الامتداد الحزين في المقطع الأول من القصيدة تدوير[*]، وهذا التدوير يمنح القصيدة قدرات حركية جيدة تساعد القارئ على الاستمتاع بها، ويلاحظ أن الضمير الذي يعود على (الأنا) يتكرر (٦) مرات في ستة أسطر متوالية، مما يدل على علو النبرة الذاتية،

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج٢، ص ١١ .

* هو اشتراك كلمة في آخر تفعيلة في الصدر مع أول تفعيلة في العجز .

والإغـراق فــي النجــوى الداخليــة، ولأن تفعيلــة (فــاعلاتن) أقــرب إلــى صــورة الغنــاء الحــزين والأسى، انقاد الشاعر إلى التعبير عن هذه المعاني من خلاله .

وهكذا لا تتوقف إمكانات القيسي في مجال الإيقاع الوزني عند نقطة معينة، وبهذا يعتبر القيسي شاعراً متمرساً له أساليبه الخاصة في تشكيل خطابه الشعري .

ثانياً – القافية

القافية لازمت الشعر العربي منذ بدايته وحتى انتشاره، وعلى امتداد تاريخ الشعر العربي لم تفقد أهميتها، لأنها عنصر رئيسي مهم في القصيدة، لذا أولاها القدماء عناية كبيرة " فالعرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا عرفوها في الأرجاز، وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش "[١]، والالتزام بالقافية أخذ طابع التقليد عند الشاعر العربي القديم، " لأنهم أدركوا بسليقتهم ما لها من أثر فعال في تغذيته بزاد موسيقيّ يُكسبُهُ نمطاً إيقاعياً يعينهم على الترنم به في خلواتهم وأسمارهم "[٢]، وإن كنا نرى في العصر الحديث تحلّلاً من قيود القافية التقليدية التي لم يعد الشاعر ملتزماً بها، سواء فيما عُرف (بالشعر المرسل)، أو(شعر التفعيلة)، وهذا التحلل له جذور تراثية مهمّة، وبهذا يُعّرف إبراهيم أنيس القافية، فيقول: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[٣] .

ونلحظ أن القافية تتطور بتطور القصيدة، فهي ليست ممثلة لبيت شعري بعينه، وإنما أصبحت تحمل أبعاداً ذات دلالات تتفاعل مع الدوال الأخرى في النص لتزيد ألفاظ النص ومعانيه قوة ووضوحاً، أما العرب القدماء فقد التزموا في قصائدهم بقافية موحدة، وأصبحت شكلاً من أشكال التكرار، وهذا ما أشرنا إليه آنفاً .

ومن هنا نرى أن الشعراء المعاصرين يتخلصون من القافية الموحدة قدر الإمكان، ويستعيضون عنها بأنواع أخرى من القوافي، دون أن يلزموا أنفسهم بنمط واحد منها، ولكن على الرغم من ذلك فإن المتأمل في شعر القيسي يستطيع أن يميز بين ثلاثة أشكال أساسية للقافية هي :

---

[١]- القافية والأصوات اللغوية ، دراسة : د. محمد عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ص ٧٩ .
[٢]- نحو حوسبة اللغة العربية وعلومها علم القافية ، د. صادق أبو سليمان ، ط١ ، دار المقداد ، غزة ، ٢٠١٠ ن ص ٥٧ .
[٣]- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص٢٤٤ .

أولاً – القافية الموحدة

ظهر هذا النوع من التقفية في قصائد القيسي بنوعيها التفعيلي والتقليدي، وتتمثل القافية الموحدة في القصيدة التي تنتهي أبياتها جميعاً بقافية واحدة، وهذا نوع نادر في شعر التفعيلة في العصر الحديث، ويتمثل هذا النمط من التقفية في تكرار النسق الصوتي في آخر الأسطر الشعرية بحركاته وسكناته مع الاحتفاظ بحرف الرَّوي في معظم الأسطر، ويأتي في صورتين إحداهما : تتكرر فيه القافية والروي بشكل متوالٍ، وثانيتهما تتكرر القافية والروي بشكل غير متوالٍ .

أما الصورة الأولى: فهي أكثر التصاقاً بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية للسطر الشعري، وهذا النمط من القافية يشكل نسبة ضئيلة في دواوين القيسي، باستثناء القصائد العمودية (*) التي ارتبطت بالمرحلة الأولى من تجربته الشعرية، يقول الشاعر :

	عدد التفعيلات	الضرب
وتوجني في التياعي	٣	**فعولن**
وهذا الضباب شعاعي	٣	**فعولن**
وقال يراعي	٢	**فعولن**
دمي في رقاعي	٢	**فعولن**
عليلٌ دفاعي عن الياسمينِ(١)	٤	**فعول**

ويلاحظ أن الأسطر تنتهي بقافية واحدة ما عدا السطر الأخير، وروي واحد هو العين الموصولة بالياء، وقد التزم بتكرار النسق الصوتي كما هو، حيث جاءت القافية مردوفة في جميع الأسطر، والضروب موحدة – ما عدا الضرب الأخير – ولما كان هذا النمط يقترب من النمط التقليدي للتقفية حاول الشاعر أن يحدث تغييراً فيه كي يحد من " سميتريته " لتضفي القافية موسيقية عالية على التفعيلة العروضية التي تم اختيارها بعناية، وأحسن الشاعر استخدامها بما زاد من الموسيقى الخارجية التي تضاف إلى الموسيقى الداخلية المبثوثة في كلمات قصيدته، فنوع في عدد التفعيلات وجعلها موزعة على النحو التالي: ٣+٣+٢+٢+٤،

---

* لم أتطرق بالحديث عن القصائد العمودية نظراً لوضوح خصائصها الموسيقية في ذهن القارئ .

١- الأعمال الشعرية ، ج٢ ، ص ٥٥١ .

إذ إن "توحد القافية وعدد التفعيلات يكاد يكون أمراً منافياً للحرية التي ينشدها الشعر الحر"[١].

أما الصورة الثانية للقافية الموحدة، هي أن القافية والروي يتكرران بنفسيهما، ولكن دون تتابع – كما في النموذج السابق، وإنما تفصل بينهما بعض الأسطر غير المقفاة، فتكسر من حدة رتابتها كما في قول الشاعر :

نايٌ شفيفٌ ، من حريرِ الخيزرانْ	أ
نايٌ وكان ضمّنا ، ولمّنا	×
ومن يمام المهرجانْ	أ
ينامُ في صدري	×
ولا تهزّهُ يدانْ [٢]	أ

نلاحظ أن القافية الموحدة، التي تتجلى في الأسطر جاءت مردوفة، أي سبق حرف الروي (النون) حرف من حروف المد، وهو الألف في السطر الأول وفي بقية الأسطر الأخرى المقفاة، وبروز حرف المد في القافية يؤدي إلى خفوتها وانسجامها مع بقية الأسطر. ومما يلاحظ أن الأسطر المقفاة لم ترد متوالية على النحو الذي رأيناه في النموذج الأول، بل جاءت منفصلة عن بعضها البعض بأسطر عمد الشاعر إلى إنهائها بدون قافية على النحو التالي: أ × أ × أ، وقد أدت الأسطر غير المقفاة إلى تخفيف بروز النغم، وإلى تجنب الرتابة والملل الذي يمكن أن ينبعث من استرسال القافية الموحدة، وبإسقاط القافية من بعض الأسطر، أحدث الشاعر نوعاً من القافية المخالفة، وقد حاول أن يستعيض عن تلك القافية الغائبة بنغمة موسيقية واضحة تنبعث من كلمة (نايٌ) التي تكررت مرتين في السطر الأول والسطر الثاني، مما أنتج نوعاً من التوازي بين الموسيقى الداخلية، والخارجية المتمثلة في القافية .

---

[١]- الخطاب الشعري في شعر محمود درويش ، د. محمد صلاح أبو حميدة ، ص ٣٥٢ .
[٢]- الأعمال الشعرية، ج٢، ص ٤٨٠ .

ثانياً – القافية المنوعة :

القافية المنوعة من أكثر الأنماط التي عمد إليها الشاعر المعاصر في شعره، لما فيها من حرية كبيرة في التزاوج أو التناوب بين القوافي المختلفة، تقوم القصيدة في هذا النمط على أكثر من قافية وروي، دون التزام بنظام ثابت في تناوبها، وقد جاءت عند القيسي في صورتين : قافية منوعة متوالية، وقافية منوعة متقاطعة .

١- القافية المنوعة المتوالية

يتبع فيها الشاعر نظاماً معيناً يتمثل في تتابع القوافي المتشابهة في سطرين، أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثالثة، لكي يناسب دفقته الشعورية اللغوية، ثم يعود **مرة أخرى إلى القافية الأولى**، أو أن يكرر نظام توالي القوافي مرة أخرى، يقول محمد القيسي :

ولآلئ في كرمِ أبي نوّاسْ	أ
ماريسا الموسيقى ملعبْ	ب
أين سنركضُ مُحتفظين بما يذهبْ	ب
والوقت تأخرْ	جـ
حجرٌ من مدغشقرْ	جـ
حجرٌ طوّحه الوقتْ	د
يتنقل في صمتْ	د
حجرٌ محفوفٌ بالآسْ ! [1]	أ

القصيدة من بحر المتدارك، وتقوم على قافيتين مختلفتين تأخذ كل قافية صيغة صوتية متميزة، فالأولى جاءت مقيدة ومردوفة بالألف، وحرف الروي فيها موحد هو (السين)، أما الثانية فهي موصولة بالباء وتمثلها الكلمات (ملعبْ، يذهبْ)، وأما الثالثة حرف (الراء) وتمثلها الكلمات (تأخر، مدغشقر)، والرابعة حرف التاء وتمثلها الكلمات (صمتْ، الوقتْ)، ومما يلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى أسلوب المزدوج، يبدأ بقافية ولا يسمح بظهور القافية الثانية – باستثناء السطر الأول – قبل أن يكرر القافية نفسها في السطر التالي، فنظام التقفية في

[1]- المصدر السابق، ص ٢٨٨ .

الأسطر يسير على النحو التالي: (أ، ب ب، ج ج، د د، أ)، وإذا كان هذا النظام يشعر بنوع من الرتابة والملل، ولا يخيب ظن المتلقي فيما يمكن أن يتوقعه، فإن الشاعر قد أحدث مفاجأة صوتية في نهاية القصيدة، لا تدع مجالاً للإحساس بالرتابة، إذ لم يكرر القافية المتشابهة بشكل متوالٍ، بل تقاطعت مع نظيرتها بصورة تخالف النظام القائم وزيادة في كسر الرتابة، عمد الشاعر إلى تنويع الضروب، وعدد التفعيلات في الأسطر، مما أدخل السرور والارتياح إلى نفس المتلقي التي تمجُّ – عادة – الرتابة والثبات على نظام معين .

٢- القافية المنوعة المتقاطعة :

في هذا النمط من التقفية يعمد الشاعر إلى استخدام القوافي المتبادلة التي تجمع بين الموافقة والمخالفة معاً، حيث لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى أو أكثر، تفصل بين صورها المتكررة، فلم يتكرر حرف الروي والقافية إلا بعد مجيء قافية أو قافيتين، على نحو ما نرى في هذا النموذج :

نامي ، يا عينَ حبيبي	أ
يا ملأى بالنومْ	ب
نامي يا عين حبيبي	أ
تحرُسُكِ الأهدابْ	ب
نامي يا عينَ حبيبي[1]	أ

القافية التي بُني عليها المقطع منوعة ومتبادلة، حيث إن الروي الأول (الباء) لا يتكرر إلا بعد ظهور روي (الميم) الساكنة، فالقافيتان تتبادلان المواقع على هذا النحو(أ ب، أ ب، أ)، وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر حقق نوعاً من التناغم الإيقاعي الذي جاء منسجماً مع الدلالة التي تحملها القصيدة .

وقد لا يلتزم الشاعر بهذا النظام الرتيب في تبادل القوافي المنوعة، بل أحياناً يطلق لنفسه العنان في تكرارها دون نظام ثابت، ولكن المتتبع لها يحس بين الحين والآخر بنغمة متكررة سبق أن سمعها كما في قوله :

---

[1]- المصدر نفسه، ص ١١٠ .

أمشي معكْ أ

أمشي إلى الأفقْ ب

أمشي إلى حدود الوردْ ج

أمشي ولا ألقاكْ أ

أمشي إلى كُلِّ النواحي لا أرى مِنْ حَدْ ج

أمشي ولا أراكْ [1] أ

تنتهي الأسطر بثلاث قواف متبادلة هي (الكاف، القاف، الدال)، ولكن الشاعر لا يلتزم في تعاقبها بنظام ثابت، بل يحدث خلخلة في طريقة التبادل، فهي في الأسطر الثلاثة الأولى جاءت على هذا النحو: أ ب ج، بينما احتل هذا الترتيب في الأسطر الثلاثة الأخيرة على النحو التالي: أ ج أ، بهذا التحريك باعد الشاعر المسافة بين بعض القوافي المتشابهة مثل (معكْ، ألقاكْ)، وقرب بين بعضها الآخر بشكل بارز مثل (الوردْ، حدْ، ألقاكْ، أراكْ) مما أحدث مفاجآت متعاقبة في توقعات المتلقي غيبت الإحساس بالرتابة والنمطية .

ثالثاً – غياب القافية

يدخل تحت هذا النمط – تجاوزاً – غياب الروي، وإن كانت القافية غير غائبة، فإن الشاعر قد يتخلص من الروي في نهاية الأسطر، ولكنه يظل محتفظاً بصيغة صوتية متكررة تمثل القافية في حد ذاتها، مثال ذلك :

كلُّ شيءٍ حبيبي هنا يتداعى أ

أنت مشتَبكٌ بالخيوط الغريبة عنّي

وأهفو على البعدِ

تسألُني في الهواتف عن صحّتي وجحيمي

كلُّ شيءٍ هُنا يتداعى [2] أ

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٥٠٩ .

[2]- المصدر السابق ، ص ٦٠٤، ٦٠٥ .

يتاح للشاعر في المقطع السابق مساحة كبيرة من التعبير بحرية، فيختار تقفيته لتنسجم مع حالته الشعورية، ولعل ذلك يجعل المتلقي أقل عرضة للملل، وفي الأسطر نلحظ نوعاً واضحاً من التقفية، يتمثل في التوافق بين نهاية السطر الأول والأخير (يتداعى، يتداعى)، أما الأسطر الأخرى المتوسطة بينهما قد خلت من حرف الروي، ولكنها لم تخل من القافية، حيث استطاع الشاعر أن يحققها، من خلال الانسجام الصوتي والتوافق المقطعي بين نهايات الأسطر، فالكلمات (عنّي، البعدِ، جحيمي) تتطابقان مع بعضهما من حيث الحركات والسكنات، أما كلمة (عنّي) فإنها تشكل معها انسجاماً صوتياً متولداً بأن ينهي سطره الشعري بقافية تنتهي بروي يجانس روي قافية سابقة، فالكلمات (عني، البعد، جحيمي) تمثل أنسب صوت ، أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، وقد استطاع الشاعر أن يجعل من الياء الواقعة في (عني، جحيمي) والياء التي ينتجها من الصوت (الكسرة) في (البعدِ) بديلاً عن الروي الغائب من الناحية الإيقاعية .

وهكذا نرى أن التكثيف الداخلي للأصوات المتجانسة، والصيغ المتماثلة التي لجأ إليها الشاعر، أنتج إيقاعاً شعرياً غنياً للقصيدة، على الرغم من خلوها من القافية الخارجية .

المبحث الثاني – الإيقاع الداخلي

١-بنية التوازي – التشاكل .

٢-بنية التوازي – الاختلاف .

١- بنية التوازي - التشاكل

١- بنية التوازي التشاكل .

قبل إيضاح (التشاكل) و (الاختلاف)، اللّذَيْن يتحقق من خلالهما (التوازي) تباعاً، لا بد من تحديد مصطلح (التوازي)، فهو " تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بأركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية ومعنوية وتداولية، ضماناً لانسجام الرسالة "[١]. فالتوازي – إذن– يتمظهر في كل مستويات النص الشعري سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم دلالية، أي في النص بكليته، حتى كانت " بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر "[٢]، ويعتبر التوازي من أبلغ صيغها بوصفه : " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية "[٣]. بيد أن التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي، ليس هو (التكرار) لأن" التوازي تماثل وليس تطابقاً "[٤] .

وبما أن التماثل أرحب بكثير من التطابق، فإن كل تطابق تماثل، ولكن ليس كل تماثل تطابقاً، وهذا بالضبط ما خلق نوعاً من التداخل بين هذين المصطلحين، فلا بد من وجود ما يميزها عن بعضها، من خلال الاختلاف ليحقق كينونتها، داخل فضاء النص إذ إن " أي نسق يتشكل لا بد من أن ينحل لتنشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين"[٥]. لذا كان التوازي– حسب هذا التصور– يولي اهتماماً " بأية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت "[٦]. وانطلاقاً من هذه الملاحظات الأولية سنحاول أن نكشف عن أنساق التوازي التي تجلت في دواوين القيسي الشعرية ، وهي التوازي الصوتي ، والتوازي المعجمي .

أولاً – التوازي الصوتي .

ومن خلال تتبعنا لدواوين القيسي الشعرية نجد العديد من ألوان التوازي التي وظّفها في نصه الشعري، منها تكرار الحروف ذات الصفات الصوتية المتميزة، التي يضيف تكرارها

---

[١]- تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، ط١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥، ص ٢٥
[٢]- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال ، الدار البيضاء ،١٩٨٨،ص ١٠٥، ١٠٦
[٣]- التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ١٩٩٦، ص ٩٧.
[٤]- المرجع السابق ، ص ١٠٣ .
[٥]- جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، د. كمال أبو ديب ، ط١، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩، ص ١١٠.
[٦]- قضايا الشعرية، ص ١٠٦، وينظر: التلقي والتأويل ـ مقاربة نسقية، د.محمد مفتاح، ط ١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص١٥٢.

الملموس بعداً إيقاعياً ملفتاً ويثري الإحساس بالدلالة أيضاً، من ذلك تكرار الحروف المجهورة الانفجارية، أو الحروف الصامتة المهموسة، أو كليهما معاً في عدة أسطر شعرية متقاربة، ويبدو أن تشابه الحروف والألفاظ والمعاني في شعر القيسي لافت للنظر، وأن النص الشعري ما هو إلا " شكل صوتي متكرر "[1]. لا شك أن الشاعر القيسي قد لجأ إلى نسق التوازي الصوتي في شعره بشكل كبير خاصة أنه جمع في نتاجه بين قصيدة التفعيلة ، وقصيدة النثر التي تفتقر إلى الوزن العروضي، وتستعيض عنه بعناصر التشابه ، والتقابل التي تتوزع على طول السطر الشعري .

يحاول الشاعر أن يبني النغمة الإيقاعية في نصه الشعري من أصوات تتكرر عينها، وتتوزع على مسافات محددة تسهم في تشكيلها وبروزها، فتوفر التوازي الصوتي في قصيدة القيسي يحقق نوعاً من التناغم الموسيقي والإيقاعي داخل النص، والملاحظ عند القيسي أنه يحرص على إيجاد صوت معين في بعض الفقرات، له أثره في تحقيق الإيقاع فمثلاً المقطع الأول الذي يقول فيه في قصيدة (ظهور عز الدين) :

كصدى زمن يعبر ويغيم
يخفتُ صوتُ الموسيقى ، وتموتُ الطلقاتُ ،
ليصّاعدَ صوت الناي
رجراجاً ، مرتعشاً في عمق الصمت
يصّاعدُ من أطرافِ الأرضِ – المسرحْ
بجلالٍ يصّاعدُ صوتُ الناي [2]

نجد في هذا المقطع أن صوت الصاد قد تكرر بشكل ملحوظ ، وفي أكثر من كلمة وهي (كصدى، صوت يصاعد، صوت، الصمت، يصاعد، يصاعد، يصاعد، صوت) في ستة أسطر شعرية، مما أحدث صدى صوتياً بارزاً ومتناغماً خلال الأسطر الشعرية .

أيضاً يقول الشاعر في قصيدة (عودة المغني) :

---

[1]- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه، د. توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤، ص ٦١
[2]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٨٥ .

أبيعُ المدينةْ

أبيعُ المواعيد والأغنياتْ

أبيع دفاتر شعري ، وكُلّ حكايا الأماسي الحزينة

وأتي لأشربَ من حدقتيكِ ، شعاعَ الحياةْ

وأزهو بأني أعيشُ بأرض بلادي

وأحضنُ رمل بلادي وأني أسيرُ هواك

وأني حظيت كعُشب البراري

بخصب التراب ، وسرِّ حنانِ المطر [1]

نجد في المقطع أن صوت (الراء)، وهو صوت تكراري قد تكرر بشكل ملحوظ في أكثر من كلمة، وهي :(دفاتر، شعري، لأشرب، بأرض، رمل، أسير، البراري، وسر) وكأنَّ الشاعر يحاول أن يبني النغمة الإيقاعية من أصوات بعينها تتكرر وتتوزع على مسافات محددة تسهم في تشكيلها وبروزها، والبحث عن الصور التوازنية الصوتية في الديوان يدفعنا إلى رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازني"[2]، وهذا يحقق أغراضاً دلالية منها: مشاركة السامع للشاعر في معاناته، وآلامه في الغربة وعودته للديار .

كما نلحظ أن الشاعر في هذا النص ركّز كثيراً على توظيف الصوت اللّغوي حيث ركز على استخدام حرف (الشين)، وهي :(شعري، لأشرب، شعاع، أعيش، كعشب)، كما نجد أن الشاعر لجأ إلى تكرار أصوات متقاربة في المخرج، أو الصفات كالأصوات الصفيرية مثلاً : (ص، ز، س)، المتمثلة في قوله : (الحزينة، أسير، الأماس، وسر، نخصب)، فقد اشتملت هذه المفردات على الأصوات الصفيرية، وبالتالي فإن التناغم الصوتي، وتكثيف التماثل الصوتي واضح بصورة جلية في المقطع الشعري في الأسطر الشعرية، بحيث يغني أحياناً بروز النغمة الصوتية عن التساوي الوزني للتفاعيل. كما يحاول الشاعر أن يكرر صوتاً بعينه (الشين) في الجمل المتناظرة، بحيث يؤدي وروده في مواقع معينة، إلى بروز خاصية التوازي في الأسطر الشعرية، يقول في قصيدة (الوقوف في جرش) :

خيّمتْ حول جرشْ

شربتْ ماءَ جرشْ

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ١١٨ .

[2]- تحليل الخطاب الشعري ،البنية الصوتية في الشعر، د. محمد العمري، ط١ ،الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٥١ .

واستظلتْ وبنتْ أعشاشها الخضراءَ في ظِلِّ جرشْ
ونمتْ في قلب سنبلةٍ وفاكهةٍ هنا ،
وبكتْ جرشْ [(١)]

إن تكرار صوت الشين، في خمس جمل متتالية ومتناظرة أدى إلى ظهور نغمة متميزة ومتوازية، وإذا كان صوت السين من الأصوات المماثلة لصوت الشين في الصفات الصوتية، والمقارب له في المخرج، فإن التوازي الصوتي يمتد على طول المقطع الشعري من بدايته حتى نهايته، ولا يفصل بين الأجزاء المتناظرة الصوتية سوى كلمة واحدة هي(استظلتْ) التي جاءت على سبيل قطع الامتداد الصوتي، ليعود بعدها مرة أخرى في صورة أشد تركيزاً، وأكثر كثافة، ولعل مدينة (جرش) كانت سبباً في إيثار هذين الصوتين على غيرهما، وتضمينها في ثنايا النص الشعري .

وأحياناً يغيِّب الشاعر القيسي، التوازن الصوتي الخارجي (القافية) تماماً، وينكفئ إلى داخل الأسطر الشعرية ليستعيض عنه بالتوازي الصوتي الداخلي (النظم) فتنشط عملية التوازي بين الأصوات المكونة للكلمات داخل الأسطر الشعرية، يقول في قصيدة (مجنون عبس) :

١- **في سعفِ النخيلِ،**
٢- **في الكثيب المترامي الذي كجسدٍ عائمٍ،**
٣- **في الرمال التي تسفّها رياحُ انتظاري**
٤- **في التواءات الصحراء، وانثناء الغيم**
٥- **في الرّماح التي أُوزّعُها منذ طفولة حبّي**
٦- **في حصاني وصدري** [(٢)]

يلاحظ أن الأسطر ليست موزونة وتنسب إلى قصيدة النثر، والشاعر لم يحاول أن ينهي أسطره الشعرية بقافية محددة، واستعاض عن ذلك بالاعتماد على ظاهرة التكرار لحرف الجر (في) متبوعة بالاسم، ثم اعتمد على تكرار الأصوات الداخلية كصوت(السين) في السطر الأول، و (الراء والدال) في السطر الثاني، والصاد والياء في السطر السادس .

---

[١]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٤٩٥ .
[٢]- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص ١٨٧ .

ثانياً – التوازي المعجمي

١– تكرار الألفاظ

تظهر براعة الشاعر في تطويع المفردة لتصبح ذات أبعاد ودلالات إيقاعية، إذ يجعل إحدى الكلمتين في نهاية السطر الشعري، والأخرى تقع على مسافات مختلفة من بداية السطر نفسه، يقول في قصيدة (منزل هذه المدينة) :

وأعزفُ عنها
فلا خلّها الآن خلّي
ولا ظلها عاد ظِلّي
وأعرفُ كانت هوايَ
وكانت صِبايَ ،
وأهلي
وكانت نوافذَ يومي
أُطلُّ إلى الأرض منها ،
وأحضِنُ وجهاً بعيداً لأمّي
وروحي هنا قطرةً قطرةً [1]

كرر الشاعر الكلمات (خلها، ظلها، قطرةً) في صدر السطر الشعري، وفي نهايته، ولا شك في أن الشاعر أردف التوازي المعجمي الناشئ عن بنية التكرار بعدة أشكال من التوازي، هي التوازي الدلالي الذي يشكل خطاً موازياً للآخر في إنتاج الدلالة .

يلجأ الشاعر لظاهرة التكرار كثيراً في قصيدته، وذلك لما لها من أهمية كبيرة في تحقيق التناغم الموسيقي كما لها أهمية دلالية في تأكيد المعنى وإبرازه، ومن مظاهر الترديد – التي اتبعها الشاعر – ترديد كلمة لغوية في السطر الشعري نفسه، ولكن مع وجود مسافة فاصلة بينهما، وهو ما يعرف في الشعر التقليدي برد الإعجاز على الصدور، وهو من أكثر أشكال التكرار تردداً في ديوان الشاعر، وذلك في قوله :

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١، ص٦١٥، ٦١٦ .

سأسمّي الآنَ سهلاً وأقولُ السهلُ سهلي
سأسمي الآن نهراً وأقولُ النهرُ أصلي
وأسمّي الآن وعداً وأقولُ الوعدُ أهلي
وأسميكِ ، فأحتار ، أقولُ الدمعُ لا
أو أقولُ اليأسُ لا
الشمسُ [1]

من الملاحظ أن بنية التوازي تهيمن على النص الشعري بشكل مكثف ملفت للنظر، فقد استطاع الشاعر أن يوظف أكثر من شكل من أشكال التوازي، أبرزها التكرار الذي جاء في ثلاثة أسطر من ستة، وهي عدد أسطر المقطع الشعري على هذا النحو: (سهلاً/السهل، نهراً/النهر، وعداً/الوعد)، وقد جاء وقوع الترديد الكلمي في مقدمة الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى، وبشكل متتالٍ، وهو ما يساعد على تحقيق حالة من التوازن الصوتي، والإيقاعي الممتد، إذ يمنح القارئ من خلال تباعد الكلمتين عن بعضها البعض فرصة تأمل النغمة الإيقاعية، أو ورودها قبل أن يضعف صداها، فيعود مرة أخرى فيجددها .

وقد يأخذ التكرار شكلاً آخر، وهو التكرار المتجاور، والذي تكرر بشكل ملحوظ في القصيدة مثل قوله :

صارخاً في نُثار جسدي تجمّع ، تجمّع
وفي الأشجار تفرّعي ، تفرّعي [2]

فالمُلاحظ لهذه الأسطر يجد أن الكلمات (تجمع/ تجمع، تفرعي/تفرعي)، قد تكررت بشكل متجاور ومتلاصق تماماً، وهذا يحقق تناغماً صوتياً، كما يفيد في تأكيد المعنى، وإشراك القارئ في الأحداث، فعندما يقول الشاعر: (وصارخاً في نثار جسدي)، فإن المتلقي يتخيل نفسه وهو يصرخ ليلملم أحزانه المتفرقة في كل مكان، ولذا جاءت الصياغة الشعرية نسيجاً محكماً متماسك الأطراف والبنى، وهذا نموذج آخر نجد اللفظين المتكررين في صورة متجاورة، كما يقول الشاعر في قصيدة (اندلاع أزرق) :

---

[1]- المصدر السابق ، ص ٣٤٦ .
[2]- المصدر نفسه، ص ٣٩٧ .

" كانت الأرض زرقاءَ زرقاءَ في البدء، حتـى رسمتُك زرقـاءَ كالأرض، ثمّ اندلعنا معاً كاندلاع الفراش إلـى الضـوء وأندلع المتوسـطُ عنـد حوافي ثيابك أزرق أزرق. كان المدى ملكَ عائلة الطيـر والـوحـش، ملكي سرى الكائن الحيُّ، ينبوعُ مـاءِ السلالة. كان ارتعاشي ارتعاشـي ندى الخصر، والبيلسان المُغنّي "[1] .

يلاحظ أن الشاعر استخدم في المقطع الشعري أسلوب اللون الذي يميل إلى استخدام الجمل القصـيرة المتوازنـة تركيبـاً، أو معجميـاً، أو دلاليـاً، فجـاء المقطـع مكونـاً مـن ثمـاني جمـل نحويـة، تنطـوي كل واحدة منها علـى عمليـة تـوازٍ تركيبـي دلالـي، ومـن الناحيـة المعجميـة جـاء التكرار التجاوري في قوله :

زرقاء زرقاء

أزرق أزرق

ارتعاشي ارتعاشي

وعلى الرغم من أن التكرار لا يسهم كثيراً في نمو الناتج الدلالي، أو تراكمه، فإنه يلعب دوراً مهماً في تحقيق الجانب الإيقاعي .

وقد يتخذ التكرار شكلاً رأسياً، وليس أفقياً بحيث تتكرر الكلمات في بداية، أو نهاية الأسطر الشعرية بشكل رأسي كما في قول الشاعر في قصيدة (زنابق الموت) :

طُوبى لهذا السبتِ

طُوبى للزنابق

طُوبى لمن ينتظرون

طُوبى لمن يمتلكون الأبدية

طُوبى لناس المتوسط والصحراء

طُوبى لهم حينَ يحبون ، وحين يموتون [2]

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٣٣٨ .

[2]- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص٤٩٠ .

فالشاعر كرر كلمة (طوبى) ست مرات في ستة أسطر شعرية بشكل متتالٍ، ولا شك أن بنية التكرار – هنا – تكشف عن الحالة الشعورية المتوترة التي يعيشها الشاعر، والتي دفعته دفعاً إلى تكرار المعنى الذي يريده بشكل مكثف في صدر الصياغة، لتصبح الكلمة المكررة هي النواة الدلالية التي تلتف حولها مجمل الدلالة الشعرية في الأسطر .

ولعل استخدام الشاعر لكلمة (طوبى) يوحي بأنها مستوحاة من معجم ديني، وهي دعاء لكل معالم الحياة في الوطن، وهذه السعة في الدلالة تحددت في الأسطر التي استحضرت صورة الانتظار التالية (لهذا السبت، للزنابق، لمن ينتظرون، لمن يمتلكون)، وبعد هذا التخصيص يعود الشاعر مرة أخرى ليناقض بين الحياة والموت، ولعله بهذا يحقق توافقاً وانسجاماً بين الإيقاع الصوتي المتولد من تكرار الأصوات في كلمة (طوبى)، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي " يؤدي وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دوره اللغوي المباشر، لكونه يتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويري والبرمزي معاً "[1].

وقد صاحب التوازي الناشئ عن التكرار تواز تقابلي بين (الحياة والموت)، وهذا أسهم في تأكيد بنية التوازي التي تؤدي دوراً حاسماً في تشكيل اللغة الشعرية .

٢- تكرار الجمل :

تكرار الجملة من أشكال التكرار البارزة عند القيسي، وتأتي غالباً في سبيل الإلحاح على معنى، أو تأكيد فكرة محددة تعد بمثابة مفتاح النص الشعري، كما في قول الشاعر في قصيدة (ظهور عز الدين) :

وانتظروا الموت

وانتظروا الموت

(تنفصل السنبلة عن الشاعر

ويسودُ الصمتْ)

---

[1] - تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي الحديث ، د.عبد الكريم راضي جعفر ، آفاق عربية ، ١٩٩٤ ، ص ١٢٣

هنا شارتي وانتظاري
هنا فرحي وحديقةُ داري (١)

في القصيدة التي منها هذه الأسطر يكرر الشاعر الجملة الفعلية (وانتظروا الموت) ثلاث مرات في ستة مقاطع من مقاطع القصيدة، ومما يلاحظ أن الشاعر اكتفى بتكرار هذه العبارة في المقاطع السردية فقط، التي تعتمد على نمو الحدث وتطوره، أما المقاطع الأخرى فجاءت غنائية تحمل دلالات انفعالية، لا تساهم في بناء الحدث بقدر ما تركز على الأحاسيس الذاتية للشاعر، لذلك خلت من عبارة (وانتظروا الموت)، التي تعد نقطة الارتكاز لتشعب الدلالة وتوسيعها في القصيدة .

وافتتاح القصيدة بعبارة (انتظروا الموت)، وتكثيفها في مواضع عديدة منها يأتي على سبيل التركيز على البعد الزمني للصياغة، وهو (وانتظروا الموت)، وهذا الزمن بعينه له علاقة لغوية بدلالة النص ومضمون القصيدة ، التي تحمل عنوان ظهور عز الدين، حيث تبدأ معه حياة جديدة .

وقد يحدث أن لا يكرر الشاعر الجملة بذاتها، وإنما يحدث تغييراً طفيفاً لأحد عناصرها من أجل أن يكسبها رونقاً تعبيرياً جميلاً، وامتداداً دلالياً عميقاً، كما في قول الشاعر في قصيدة (نبيذ المغني– ثالثاً) :

ونهارٍ يبدأ بالخُضرة والبنِّ يُعيد غنائي
ونهارٍ يبدأ أوّل أسمائي
ونهارٍ يبدأ بك
من أطراف أصابعكِ شجيّاً يبدأ (٢)

فالشاعر يكرر هنا الجملة الأولى أربع مرات في شكل متوالٍ، مع تغيير أحد عناصرها في كل مرة من (الخضرة والبن)، إلى أول الأسماء، إلى (بك)، وهذا التغيير يكشف عن حالة الأرض الخضراء .

---

(١)- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٨٢ ، ٨٣ .
(٢)- المصدر السابق، ص ٢٥٦ .

لذلك يلح الشاعر في استخدام النهار المضيء من أجل التئام أجزائه، وتلاحم عناصره من خلال البنية التكرارية للفظ (النهار)، والضمير (الياء، الكاف)، المتمثلة في الكلمات (غنائي، أسمائي، بك). فإننا نجد في هذه الأبيات روحاً ونفساً شجية اتجاه الأرض الخضراء، وقد مثَّل الشاعر لذلك صوتياً من خلال أحرف الصفير (السين، الصاد) .

٣- الجناس :

من الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في تشكيل خطابهم الشعري (الجناس) لما ينطوي عليه من التماثل الصوتي، فهو يعتبر من ألوان الجمال اللفظي يُساهم في إيضاح المعنى، وتأكيد الفكرة في النص، ويرى ابن رشيق أنه " ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع "[1]، والجناس نوع من أنواع التكرير بالمعنى العام "[2]، ويتردد كثيراً في دواوين الشاعر بحكم حاجة شعره إلى تقفية خارجية معينة، تغني عن غياب القافية التقليدية بشكلها المألوف، يقول الشاعر في قصيدة (أغنية مجد صغيرة لا مرثية) :

تحدثتُ معكِ عن الحب والأرضِ ، والأعينِ <u>الجارحةْ</u>
وعدتُ ولمْ أقرأ الفاتحةْ
لأنك يا مُهرتي <u>الجامحةْ</u>
رجعتِ معي [3]

فالشاعر يحدث توازناً صوتياً في نهاية الأسطر الشعرية من خلال الجناس غير التام بين الكلمات (الجارحة، الجامحةْ)، وهذا التوازن يحدث بين حروف التاء المربوطة الساكنة في نهاية الكلمات السابقة، والحروف المتحركة في(عدتُ، أقرأ، رجعتِ)، وعلى أثرها يبرز دور الكلمات المتجانسة في الإيقاع الموسيقي الذي يتناسب مع حالة الأسى، والتحسر التي تعيشها الذات الشاعرة .

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ت: د. محمد عبد الحميد، ج١، دار الجيل للنشر، بيروت، ص ٣٢٣ .
[2]- التكرير بين المثير والتأثير ، د.عز الدين السيد ، ط٢ ، دار الكتب ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٢ .
[3]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ١٨١ .

أما النوع الآخر من الجناس فقد يستخدم بأوجه مختلفة بحسب موضع الاختلاف، أي بين الوحدتين الصوتيتين في أوّل الكلمتين، أو في الوسط، أو في آخر الكلمتين، على نحو ما نرى في هذا المقطع في قصيدة (يرفع الستار) :

يا أيُّهذا الورَقُ الساقطُ من رزنامة النُزوحِ
حمامةٌ في الصدر ماتني تنوحِ
في سرِّها ولا تبوحِ [1]

أيضاً كما يقول :

وقفا نحكِ على أسوارها بعضَ ما يُوجعُ من أسرارها [2]

الملاحظ أن الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الثنائيات المتجانسة (تنوح، تبوح، أسوارها، أسرارها)، كانت في الوسط ، فجاءت الثنائية بين(النون، الباء، الواو، الراء)، وهذا التباين على مستوى الوحدات الصوتية يلخصه الجدول التالي :

المتجانسان		الوحدات الصوتية المتباينة		نمط التباين الصوتي		نمط التباين الدلالي	
تنوح	تبوح	ن	ب	لثوي	شفوي	تصرخ	تكشف
أسوارها	أسرارها	و	ر	شفوي	لثوي	جدرانها (الظهور)	الخفاء

وقد استعمل الشاعر تلك الثنائيات المتجانسة وفق نظام فني محكم ومتباين، ففي المثال الأول ورد لفظ في السطر الأول، ولفظ في السطر الثاني، وجاء كل منهما في نهاية السطر، أما في المثال الثاني، فقد وردا في العروض والضرب بفاصل (عبارة بعض ما يوجع)، وهذا

[1]- المصدر السابق ، ص ٢١٧ .
[2]- المصدر نفسه، ص ٤٩٣ .

يعطي نوعاً من التناغم والتوازي والبناء الموسيقي اتجاه النص الشعري، كما يزيد من كثافة بنية التوازي الدلالية، ويسهم في الارتقاء بالمستوى الفني للشعر .

٤- الترادف :

الترادف من الوسائل الفنية التي تعمل على تحقيق التوازي في الكلام، ويعمل على تأكيد المعنى وتقويته في نفس المتلقي، ويعد من خصائص اللغة العربية التي تشتمل على محصول لغوي لا مثيل له، ويدل استخدامه على تمكن الشاعر من المستوى اللغوي .

ولاحظت وقوع الترادف كثيراً في دواوين القيسي، يقول في قصيدة (العابر) :

أمسِ والظلمةُ كانتْ تحضنُ البلدةَ والليلُ بهيمْ
كنتُ وحدي ،
أعبرُ الدرب إلى بيتي القديم
ينسج الصمتُ مع الوحشة والخوف طريقي [١]

تسيطر على الشاعر فكرة الغربة السوداء التي جعلت من المغترب جزءاً لا يتجزأ، فتبدل حالها بحال الظلمة والليل والوحشة، لذا حاول الشاعر أن يجسد هذه الفكرة ويؤكدها من خلال بنية التوازي بين المفردات (الظلمة، الليل، الوحشة، الخوف)، فالبحث في دلالة كل مفردة يكشف عن وجود علاقة توافق، أو شبه ترادف بين معانيها، يعين التفرق والتباعد بين الأشياء، أي أن المفردات الأربعة بينها تقارب دلالي أو شبه ترادف، " ووقوع كل مفردة في وسط الجملة النحوية، واتفاقها في الدلالة، جعل بينها توازياً معجمياً لعب دوراً أساسياً في تشابه البناء الشعري وتماسكه "[٢].

وهذا نموذج آخر يحمل دلالة متقاربة، قائلاً في قصيدة (زهور المساء) :

كان حزني بلا وطن
كان ليلُ الشجنْ

---

[١]- نفسه، ص ٢٨ .
[٢]- دراسات في النقد الأدبي الحديث ، د.محمد صلاح أبو حميدة ، ص ٧٨ .

مثقلاً بزهور المساء

الزهور التي أمطرت دمعها

فاستفاق البكاءْ

مثل طفلٍ خجول [١]

يصور الشاعر مدى حزنه بسبب بعده عن الوطن، ليله مشجون مثقل بزهور المساء، يبكي كالطفل الخجول، فقد وردت في هذا المقطع كلمات الحزن المتمثلة في(حزني، الشجن، مثقلة، دمعها، البكاء)، فهذه الكلمات تنقل القارئ إلى مشهد مليء بأشكال العذاب والألم .

لذا فإن ظاهرة التوازي تعد من أبرز السمات الفنية للنص الشعري، حاول الشاعر أن يستغلها استغلالاً واسعاً، مما جعل من بنية نصه الشعري نسيجاً محكم الخيوط، ومتناسب الوحدات والبنى والإيقاع الموسيقي .

١- الأعمال الشعرية، ج١، ص ١٣٥ .

٢- بنية التوازي – الاختلاف .

٢- بنية التوازي - الاختلاف .

بنية التوازي–الاختلاف تختلف تماماً عن بنية التوازي–التشاكل، من ناحية تكرار الحروف والجمل والألفاظ، وترديد المفردة اللغوية بصورة تكرارية، أو ترادفية، أو تقابلية، أو تجانسية، وكل صورة من هذه الصور تؤدي وظيفتها الأساسية إلى جانب وظائف أخرى قد تصاحبها، وهذا يزيد من دورها في بناء لغة الشعر، ولكن سأتناول في هذا الجانب أشكال التوازي– الاختلاف، سواء تم توزيع هذه البنيات على المحور الأفقي، أو الرأسي .

أولاً - التقابل

"التقابل هو وجه من أوجه التوازي الأثيرة لدى الشعراء قديماً وحديثاً، ويعود ذلك إلى فاعلية التقابل في إنتاج الدلالة من ناحية، وفي تقسيم الكلام إلى وحدات متناظرة يسهل فهمها وترتيبها في الذهن من ناحية أخرى "[1]، وهذا يجعله مؤثّراً إيقاعياً و دلالياً في بنية العمل الشعري .

وبالعودة إلى دواوين الشاعر فإننا نلاحظ توظيفاً مكثفاً لبنية التقابل الدلالي في النصوص الشعرية، وأن الشاعر يستغل هذه البنية في تحقيق نوع من التوازن الدقيق بين الوحدات اللغوية، حتى يتكشف المعنى الشعري للقصيدة وهو ما يتجسد في قول الشاعر في قصيدة (قليلاً وأمشي) :

قليلاً من العُزلة الباردةْ
قليلاً لأشربَ نخبَ دمي المستباح على مائدةْ
وأبكي وأضحك مما أرى
ويُحاكْ
هنا وهناك [2]

---

[1]- دراسات في النقد الأدبي الحديث، ص ٧٨ .
[2]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١٤ .

يتحدث الشاعر عن عزلته الباردةْ التي ألمت به في غربته، وبين مدى معاناته الشديدة، ومدى الغياب الذي طال به فهو يبكي تارة، ويضحك تارة أخرى، ويشرب دمه المستباح من شدة ما تأثر به في غربته، وقد حاول أن يعبر عن هذه الفكرة من خلال زرع المفردات المتقابلة في جسد النص(أبكي، أضحك)، وهو تقابل يبرهن على مدى التفاؤل والتشاؤم الذي حل بالشاعر، ولعل هذه المفردات تخفف عنه ألمه اتجاه هذه العزلة، فهو يشرب هذا الدم لعله يساعده في الصبر على هذه المعاناة، وبهذا تصبح العلاقة بينهما علاقة طردية – إن صح التعبير، وهذا يشكل إيقاعاً متميزاً، أي " كلما زاد التضاد كبُر التوتر"[1] في بنية النص الشعري .

ومن ناحية أخرى حرص الشاعر على أن يجعل المفردات المتقابلة متجاورة مكانياً في النص، لا يفصلهما شيء، وكان لهذا القرب المكاني بين أطراف التوازي أهميته في الدلالة على عملية الحلول والتفاني .

واستمراراً في توظيف بنية التقابل، وما تحققه من تفاعل في إنتاج المعنى، يقول القيسي في قصيدة (في المنفى) :

فأطوي صفحةَ الماضي وأغفو علني أصحو
على ربواتنا أعدو
وأحضنُ في ثراها الشوقَ ،
يُغرقني عبير الأرض ، يُسكرني بلا خمرةْ
وأحيا حُلميَ المنشود ، ألمحُ فيه إنساني
وأدفن فيه أشجاني [2]

تدور الأسطر حول فكرة رئيسة تتمثل في الحزن المترتب على ملاقاة الأحباب والأصدقاء، وفي هذا السياق يوظف الشاعر بنية التقابل/التضاد في خلق حالة من التوازي الدلالي بين الأنا/الشاعر، والآخر/الأحباب، وما بينهما من تناقض، مستخدماً الفعل المضارع (يغرقني) في السطر الثالث في التعبير عن تلك المعاناة، وغرقه في غربته، وعدم رؤيته

---

[1]- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، استانلي هايمن، ترجمة : د. إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ص ٥٧.
[2]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ٢٠ .

لأحبابه، ولكن الشاعر يعود ببنية التقابل (أغفو، أصحو، أحيا، أدفن)، ليؤكد عملية التقابل الدلالي المتوازي التي تنتهي إلى التفاؤل برؤية الشاعر لأحبابه .

ومن خلال هذه البنية التقابلية بين الوحدات اللغوية يتحقق الناتج الدلالي الذي يبرز خصوصية الأنا وحملها لآثار المعاناة، وعدم المقدرة على الوصول إلى الأحباب، فهو الغرقان، والسكران، والمدفون بأشجانه، وهذه الصفات المتوالية تنتج فيما بينها نمطاً توازنياً من نوع آخر ينبني على التقابل لا التضاد، كي يسمح بتلاقيها في جسد واحد .

إن بنية التوازي الشعري التي نرصدها عند الشاعر القيسي تشكل هيكلية النص الشعري بأكملهِ، فـ " هناك نسق من التناسبات على مستويات متعددة، في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها وفي مستوى تنظيم الأشكال النحوية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التطريزية وترتيبها، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وكبيراً في الآن نفسهِ "[١] .

ويجسد الشاعر " هذا النمط من التوازي في أشكال متعددة تقوم على التشابه، أو التقابل بين الوحدات الدلالية في معظم الأحيان، وقد يجعل ظاهرة التوازي بارزة في الصياغة لا يخطئها القارئ، وأحياناً يخفيها إلى درجة كبيرة تحتاج من القارئ إلى مزيد من التأمل، والتعمق في التقاط حدودها ومكوناتها "[٢]، ولا شك أنه " كلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية "[٣]. لذا فإن وظيفة التوازي في النص الشعري لا يمكن اقتصارها على الإيقاع فحسب، لأن التوازي " ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد "[٤]، يقول الشاعر في قصيدة (السجين) :

أحكموا الباب عليّ
أغلقوا كل الشبابيك وجاؤوا بالستائرْ
حجبوا عنّي ضياءَ الشمس والوجهَ الذي أهوى ، وأطفالي الصغارْ
فتّتوا ما كنتُ أحوي من سجائر
كسروا ظهري بعقب البندقية

١- قضايا الشعرية ، د. رومان ياكوبسن ، ص ١٠٦ .
٢- دراسات في النقد الأدبي الحديث ، د.محمد صلاح أبو حميدة ، ص ٩٠ .
٣- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د.صلاح فضل ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٢١٥ .
٤- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨– ١٩٧٥،صالح أبو إصبع،دار البركة للتوزيع والنشر،الأردن،٢٠٠٩،ص ٤١٠.

ثم قالوا : أتهاجر ؟
قلتُ : يا ليت فقلبي صارَ طائر
وأنا لا أملكُ الآن زمامَهْ
قيل تبقى ها هنا حتى القيامة
قلتُ : أحلى في بلادي تستحيلُ النارُ برداً وسلاما
وانثنوا ضرباً على رأسي بأكعاب البنادق
قلتُ قلبي صار زرعاً وسنابلْ
أشعلوا فيه الحرائق
واعلموا أن جذوري سوف تبقى وتُناضلْ [١]

تدور الأسطر حول فكرتين أساسيتين متوازيتين متقابلتين في الآن نفسه هما : الوجود الإسرائيلي، والوجود الفلسطيني .

يحرص الشاعر أن يجسد فكرة التوازي التقابلي في الأسطر الشعرية ليعبر من خلالها عن رؤيته للواقع الفلسطيني، والصراع الوجودي مع العدو الإسرائيلي. وانطلاقاً من هذه الرؤية، فقد حاول أن يبرز لنا الطرف الآخر بصورته الزائفة، ومدى احتلالها وارتكابها أبشع الجرائم بحق الشعب الفلسطيني .

في مقابل هذه الصورة (الزائفة) يرسم الشاعر صورة للإنسان الفلسطيني الذي تغرب عن أرضه، وعاد بعد عام ولم يجد من يكلمه، وعلى الرغم من ذلك فقد جعل منه مثالاً للقوة البشرية المتنامية التي يمكنها أن تبقى حتى ولو حرقت (قلت قلبي صار زرعاً وسنابل، أشعلوا فيه الحرائق، واعلموا أن جذوري سوف تبقى وتناضل) .

نلحظ الشاعر قد حقق التوازي في النماذج السابقة من خلال بنية التقابل، لكنه أحياناً ينتج توازياً دلالياً في نصوصه الشعرية، قائلاً في قصيدة (مقهى تراس قصيدة الشخص) :

أيها النادل لا تغضب بلا أيّ سبب
إنها روحي التي تعول في هذا النشيد
جئت من بيتي

---

[١] ـ الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

ولم أعثر عليّ
أيها النادل هل كنتُ المغنّي
والنبيذ المرّ
والدمعَ المصفّى
أينني يا أيها النادل إن كنتُ
أنا الشخصَ الذي أسألُ ، أو
كان شبيهي في تراسْ ! (1)

يتحدث الشاعر في الأسطر الشعرية الأربعة الأولى عن صمت الذات، وسكونها المطبق في عالم مليء بالفقدان والضياع، وقد جللها الحزن والأسى، إنه صمت قد محا حضور الذات وفاعليتها، وجعلها تقيم في عالم الغيب، عالم اللاوجود .

وفي الأسطر الشعرية الأخرى يستمر الشاعر في تأكيد الغياب واللاشيئية التي تتمثل في صمت الذات وخنوعها، من خلال نسج خط دلالي آخر يتوازي بالتماثل مع الخط الدلالي في المقطع السابق .

فالشاعر يضاعف من الإحساس بهذا الغياب، وحيث يتوجه إلى النادل بالسؤال فلا يسعفه في معرفة ذاته والاهتداء إلى هويته، وتستمر التساؤلات التي تشي بالحيرة والضياع، وبذلك استطاع الشاعر أن يحقق توازياً دلالياً بين فعل الذات (السلبي) من ناحية، وفقدان الذات (الإيجابي) من ناحية أخرى، وكلاهما يتجه نحو تغييب الذات لتغشى بالتالي، حالة الاغتراب ذات الشاعر بمعطياتها النفسية والروحية .

وهكذا نجح التوازي بأشكاله المختلفة في إثراء الجانب الدلالي الذي يوضح معاناة القيسي وآلامه، وجسد هذا التوازي إصرار الشاعر وتعمده على حضور الزمن الماضي في حياته، ورؤيته وأفكاره وأحلامه .

1ـ الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٢٦٩ ، ٢٧٢ .

الفصل الرابع – ملامح حداثية في شعر محمد القيسي

المبحث الأول – تداخل الأجناس الأدبية .

المبحث الثاني – شعرية الألوان .

المبحث الثالث – التشكيل الكتابي .

المبحث الأول – تداخل الأجناس الأدبية

المبحث الأول – تداخل الأجناس الأدبية .

الأجناس الأدبية لها وجود مستقل بحيث ينفرد كل جنس بمميزات خاصة مع وجود تشابه بين بعض الأجناس، فلكل جنس زمانه، ينمو ثم يموت ثم ينشأ عن ذلك في بعض الأحيان جنس آخر .

لذلك " إن أهم ما يحول دون تحديد أي جنس أدبي تحديداً صارماً ، وحصر مفهومه حصراً دقيقاً، هو ما للأجناس الأدبية من مرونة، وما تتسم به من ظاهرة التداخل فيما بينها، هذه الظاهرة التي أضحت في النقد الحديث من الأمور المفروغ منها على عكس ما كان رائجاً في النقد القديم من دعوى صفاء الأجناس "[١]، " فالتداخل بحد ذاته لا يشكل تحدياً للخطاب الثقافي إذا توافرت حزمة من المواصفات في الإبداع والتلقي، وذلك أن المبدع الذي يخترق حدود الأنواع الأدبية في عمله الإبداعي مطالب بالحفاظ على هوية العمل الأدبي منعاً للتفكك في البناء الفني "[٢] .

يعد تداخل الأجناس الأدبية من أكثر الوسائل الفنية تفاعلاً مع البناء الفني، " وهذا ليس جديداً على المستويين الإبداعي والنقدي، فالقصة الشعرية تملك حضوراً بارزاً في التراث الشعري العربي، والمقامات، والسير الشعبية ... ولا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أنواع أدبية في فضاء أدبي مركب، وإنما تمتد الإشكالية إلى تشظي النوع الواحد إلى أنواع متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد، مما يصنع إشكالية التداخل في مسارين، مسار خارجي، يشمل تداخل أنواع أدبية مختلفة، ومسار داخلي يشمل تداخل أنواع أدبية متجانسة "[٣]، وقد بين عز الدين المناصرة " أن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام "[٤]. فهذا يبين أن كل ما يتعلق بذات المبدع، نشأت عنه الأجناس الأدبية التي يعبر بها عن تجاربه الخاصة وهمومه، وأفراحه، وخبراته، ومن هذه الأجناس الشعر الغنائي، والأجناس النثرية، كالخطابة، والوصايا، والمقالة الذاتية، والسيرة الذاتية، وهذه الأجناس تتسم بالطابع الذاتي، وهو العنصر البارز فيها .

---

[١]- قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي ، د. الصادقي العامري .
http://www.aljabriabed.net/n3909sadkiammr.htm

[٢]- تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض ، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الثاني عشر في جامعة اليرموك ، ٢٠٠٨ ، د. عمر عتيق ، فلسطين ، جامعة القدس المفتوحة .
http://www.odabasham.net/show.php?sid=19951

[٣]- المرجع السابق ، ١ / ١٠٣٤ .

[٤]- انظر : علم التناص المقارن ، د. عز الدين المناصرة ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦ ، ص ٧٢ .

ففي قصيدة (الصمت والأسى) نجد القيسي يضمن نصه مقطعاً من الشعر الشعبي الفلسطيني في سياق حديثه عن حالة الغربة والأسى والحزن، فنحس أننا نسبح في منظومة غنائية يقدمها لنا الشاعر بقالب شعبي ، قائلاً في قصيدة (الصمت والأسى) :

ويأتي صوتُ والدتي العجوز مُبلّلاً بالحزن والأمل
" بالله يا طير الحي إن جيتْ دارنا
ريّضْ ألا يا طيرنا وارتاحْ
قل لها بحالِ الجهل يا طول عزنا
ياما قعدنا عَ الفراشْ صحاحْ
يا مَنْ درى يصفى زماني وأعاتبو
واعاتبو باللي مضى لي وراحْ " [١]

يستدعي الشاعر غناء والدته العجوز ليعبر عن شوقه وحنينه لأرضه، من خلال هذه المنظومة الغنائية استطاع الشاعر أن يقارن بين زمنين (الماضي، والحاضر)، فيتحسر لحال المغتربين عن أرضهم بعد الهجرة قائلاً : (قل لها بحال الجهل يا طول عزنا). فهذه المقطوعة الشعرية الشعبية أتى بها الشاعر للتخفيف من حدة الخوف والحزن والألم ، كالطائر الذي يحمل في جعبته الوصايا للأحباب والوطن . ولكنه في نهاية المقطوعة الغنائية يظهر لديه التفاؤل قائلاً: (يا مَنْ درى يصفى زماني وأعاتبو)، ولن يصفو الزمان إلا بالعودة إلى أرض الوطن، قائلاً في قصيدة (الصمت والأسى) :

يا دارْ ، يا دارْ ، لوعُدنا كما كنّا
لا طليك يا دارْ ، بعد الشيدْ بالحنا [٢]

بعد لحظات الحزن والأسى يأتي الأمل والتفاؤل باستدعائه قالباً شعرياً شعبياً يعمق فكرة الأمل بالعودة إلى الوطن، ويجعلها أصدق في التعبير لأنها تعبر عن روح الجماعة، وليس عن شخص بعينه، وكثيراً ما يردد الشعراء هذا النص، ولكن ليس بقالب شعبي، وإنما بقالب شعري فقط، فالتراث الشعبي له تأثير كبير على عامة الشعب بمنظومته الغنائية التي تطرب

[١]- الأعمال الشعرية، ج ١ ، ص ٦٦ .
[٢]- المصدر السابق ، ص ٦٤ .

العقول، وتفطر القلوب، وتؤثر في النفس، ولعل الشعر يعطي لنفسه طفرة قوية متفائلة نحو العودة، بل ويؤكد على مجيئه إلى أرض الوطن .

كما نلاحظ طبيعة التجربة لدى القيسي في استحضاره للأناشيد، والأغاني الشعبية التي يجد فيها روح الأمل والمستقبل وروح المقاومة والثورة لخدمة النص الشعري، ففي قصيدة (العاشق والأرض) حينما أراد أن يعبر عن حزنه لرحيل المناضل الفلسطيني (الرائد فايز محمود حمدان) [1]، قائلاً :

" طلّت البارودة والسبع ما طلْ
يابوز البارودة من الصدا مُختلْ
بارودة يا مجوهرة شكّالكْ وينْ
شكالي عَ عاداتوا سَرى في الليل
بارودة يا مجوهرة شكّالكْ راحْ
شكالي ع عاداتوا سَرى مصباح " [2]

يوظف الشاعر منظومة غنائية في نصوصه الشعرية تساعد على نسيان الماضي، والتخفيف من حدة الحزن والخوف والألم، وتكاد لا تخلو قصائد القيسي الشعرية من هذه المقاطع الفولكلورية الشعبية، " واللافت للنظر أن التراث الفولكلوري الفلسطيني برز في شعر القيسي من حيث هو مصدر أساسي من مصادر التجربة الفنية منذ البداية، وربما يعود ذلك إلى كثرة استماعه لأغاني أمه (حمدة) في بدايات الهجرة "[3]، فالشاعر يأتي بالأغنية الشعبية محرضاً على الظلم والرفض والاعتماد على روح المقاومة والتضحية من أجل فداء الوطن.

لم يكتف الشاعر بالنصوص الشعبية، إنما اعتمد على جملة من العناوين التي تدل كلها على الأمثال الشعبية، ومن خلال هذه التقنية استطاع القيسي أن ينتقل في معنى المثل الشعبي من المعنى المألوف إلى معنى جديد، قائلاً (دمي نافز وحده) :

---

[1]- الرائد فايز محمود حمدان أحد شهداء العاصفة، استشهد في الرابع من آب، ١٩٦٨ . انظر الأعمال الشعرية، ج١، ص٨٢ .
[2]- المصدر السابق ، ص ٨٤ .
[3]- محمد القيسي ـ الشاعر والنص، ص ٣٥ .

ويا بلادي أسلّ نفسي منك مِثل شعْرَةٍ من العجين
أرفعُ سبابتي أمام لوحكِ الأسود
ليس كتلميذٍ مهذب ، أرفع سبابتي كخارجي [1]

ويبدو أن السطر الشعري الأول خرج إلى معنى المثل المعروف (خرج منها مثل الشعرة من العجين) الدال على التخلص من المواقف الصعبة بكل سهولة ويُسْر، فوظف هذا المثل بصورة جديدة ذات دلالات نصية إيحائية تساعد على خدمة النص الشعري، فاستعماله للفظ (أسلّ) مبيناً مدى الصعوبات التي واجهها عند خروجه من أرضه، وهذا يبين العلاقة الضدية بين السهولة والصعوبة في البداية. ولم يقتصر الشاعر على ذكر الأمثال الشعبية فقط، بل تعدى ذلك إلى ما يسمى بالحكايات الشعبية، التي تعمل على إثراء النص، وتوليد دلالات رمزية غنية، وهذا ما تحقق في قصيدة (طيور خضراء كثيرة)، يقول فيها :

(أنا الطيرْ الأخضرْ
بمشي ويتمخطرْ
مرةْ أبوي ذبحتني
وأبوي أكل من لحمي
وأختي لملمت عظمي
ولما طلع القمرْ
صرتْ طيرْ أخضرْ) (*)
كل مساحات فلسطين عظامٌ مطمورةْ
حين يجئُ الليلُ ، ويطلعُ قمرُ الناسِ [2]

هذه الحكاية تروي قصة امرأة الأب الظالمة التي تذبح ابن زوجها، على مرأى من أخته الصغيرة، وتطبخه وتقدمه طعاماً لزوجها الذي يأكله دون علم منه، فيما تحجم الابنة عن إخبار أبيها لأن المرأة قد هددتها بالقتل إن هي أخبرته. وكان كلما عاد الأب من العمل وسأل عن ابنه تخبره زوجته بأنه عند بيت جده. وتمضي الحكاية، وتتحول بقايا عظام الابن الصغير إلى

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٣٩٨ .

*- تقول الحكاية الشعبية في الريف الفلسطيني، بعد أن استمالت عظام الطفل في الحكاية إلى طائر أخضر يغني تحت شباك الأب، ويذيع الحقيقة. الأعمال الشعرية ، محمد القيسي ، ج١ ، ص ٢٠٧ .

[2]- المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .

طائر أخضر ينشد حكايته ويغنيها للناس، إلى أن ينتقم من زوجة أبيه بأن يلقي في فمها إبرة مسمومة، ويلقي هو بنفسه في حضن أخته فيعود كما كان ويعيشان في أمن وأمان "[١] .

تمثلت هذه الحكاية تحت رمزية لها صور ودلالات تتمثل في الرغبة للتصدي للظلم لقوله تعالى: " **ليحق الحق ويُبطل الباطل ولو كره المجرمون**"[٢]، ورفع الظلم عن المظلومين، وبالرغم من حالة الظلم والذعر والحزن، إلا أن الشاعر ينتهي بنهاية سعيدة يأخذ كل ظالم جزاءه ، وبالرغم من هذا البكاء السلبي إلا أن الشاعر يستخدم جميع أبناء الشعب الفلسطيني الذين عانوا الظلم والاستبداد وسلب الحقوق على يد الاحتلال. كما يقول الشاعر أصبحت فلسطين عظاماً مطمورةً أي خضراء وتغني بأعلى صوتها معبرة عن قصة قتلها ومعاناتها تحت هذا الظلم .

كما نلحظ استخدام هذه الرمزية بصورة جديدة غير مألوفة عملت على إثراء النص الشعري ودلالته، ولكن صورة الأمل التي انتهى بها الشاعر شكلت عاملاً قوياً ساعدته على حفظ اتزانه النفسي، فالإنسان المعاصر – كما يقول فروم " بحاجة إلى قدر من الأمل، كي يخرج من حالة ضياعه البشري، وكي يتمكن من العودة إلى ذاته، فالأمل هو عنصر حاسم في أية محاولة تسعى للتغيير الاجتماعي نحو أكبر قدر من الفاعلية، والوعي، والفكر "[٣]، لذا يجب أن يتحلى الإنسان بالتفاؤل والأمل، لكي يخرج من حالة القلق والتوتر التي تسود البلاد .

لم يكتف الشاعر بالنصوص الشعرية، إنما اعتمد جملة من العناوين التي تدل كلها على تشبع وافتتان بالسرود الشعبية، ومزجها بالحوار الدرامي، قائلاً في قصيدة (عز الدين القسام جزء من حديث ذات ليلة باردة) :

رجل من أرض الشام
لا يملكُ عائلة ، لا يملكُ بيتاً
يتجول في أحياء الفقراءْ
وكثيراً ما شاهده بعضُ الفلاحين
يعبرُ بين الأشجار
يبحث عن حبة تينٍ يابسةٍ ،

---

[١]- الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، د. عمر الساريسي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .
وانظر : موسوعة القصص والأساطير ، د. سعيد غريب ، دار أسامة للنشر ، عمان ، ٢٠٠٠ ، ص ١٥٠ ، ١٥٢ .
[٢]- سورة الأنفال ، آية ٨ .
[٣]- الاغتراب عند إيريك فروم، ص ١٣٠ .

عن جرعةِ ماء
(وتوقف مهموماً مثل حصانٍ مُجهدْ
ليتابعْ) [١]

إن هذا المقطع السردي يشعرنا بأننا أمام حكاية شعبية، وقد بدأها الشاعر بطريقة تذكر بالموروث الشعبي، وإن كان يبحث عنها ، فالنص الذي أمامنا هو نص مفتوح، وليس معلقاً على جميع الأفرع من ضمنها (السرد، والحكاية، والحوار، والمثل الشعبي، والغناء)، وهذا لا يعني أن الشاعر تخلى عن الموروث الشعبي كالغناء، والحكايات وغيرها، وإنما يريد أن تبقى قصائده الشعرية دائمة التطور، وهذا يبين أن النص السابق " قريب من الحدث اليومي، معنى ذلك أن النصوص الشعرية – لدى القيسي – ليست مقتصرة على النص الغنائي فقط، بل تعدى ذلك إلى النص السردي الذي يعالج هموم الناس، وأحداثهم اليومية "[٢]، وبهذا استطاع الشاعر أن يستخدم أسلوب الحوار، والانتقال من جزء إلى جزء آخر بكل حيوية ومرونة، ويبين مدى قدرة الشاعر على خلق مثل هذه النصوص الحوارية ، قائلاً في قصيدة (الحداد يليق بحيفا) :

لماذا أتيتْ ؟
لأعرف وجهكِ أكثر
وأعرف نفسي
وماذا رأيتْ ؟
طُيوراً مُحلِّقةً في الفضاءِ ،
وبيتاً قديماً وبيدرْ
وقابلتْ أمي [٣]

يبدو أن الحوار في هذا النص جاء بعيداً عن المنظومة الغنائية التي أكثر من استخدامها الشاعر في بعض قصائده الشعرية فيميل إلى صورة المنظومة السردية، أو المسرحية، وجعل هذا النص جزءاً مهماً في عملية الخلق والتوصيل، وبذلك تكون قراءة الحوار والسرد ممارسةً لحرية القارئ وتكثيفاً لتجاربه وملاحظاته، من هنا نجد أن الحوار في النص الشعري السابق يضفي حركية على الصياغة تعكس جانباً من التوتر الدلالي القائم في نفس الشاعر .

---

[١]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ١٨٤ .
[٢]- انظر معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، د. إبراهيم خليل ، ص ٣٣٣،٣٣٤ .
[٣]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٢٢٧ .

المبحث الثاني – شعرية الألوان

المبحث الثاني – شعرية الألوان

أولى العرب – شعراءً – ونقاداً اهتماماً كبيراً للألوان بما تحمل من جماليات في النص وتوضيح الفكرة لتقديم المعنى بثوب جديد، "وتشكل رمزاً لمشاعر معينة في حياة الفرد، وبهذا تضفي على لغته مضامين بيانية نابضة بالحياة "[(١)] .

إن قراءة اللون في شعر محمد القيسي يشير بشكل عام إلى جمالية توظيف الألوان وتعدد دلالاتها في السياق الشعري، " فللألوان قيم شعرية تجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه إلى مستويات عاطفية وإيحائية "[(٢)] .

" فالألوان نالت عناية فائقة من قبل الباحثين، لما لها من تأثير في الشعر والشعراء، لذا حفلت قصائدهم بألوان زاهية عبرت عن وصفهم لما حولهم، وعبرت عن أثر هذه الألوان في نفوسهم، حتى صارت الألوان علامات دالة على مفاهيم شعرية بين كثير من الشعراء "[(٣)]، ومن المعروف أن هناك ثلاثة ألوان رئيسة تشتق منها بقية الألوان الأخرى ألا وهي (الأحمر، الأزرق، والأصفر)، وعلى مر العصور ارتبط اللون بدلالات حسية وتعبيرات ترمز لمفهوم دلالي اتفق عليه كرمز، على سبيل المثال اللون الأبيض للسلام، والأخضر للخصب والحياة والديمومة، والأحمر للحرب أو الحرية أو الرومانسية، والأصفر أحياناً يستخدم للفرح والبهجة، وأحياناً للحزن والشجن، والأسود للحزن، فأصبحت هذه الدلالات تأتي عن طريق تراسل الحواس بالإيحاء، والتكثيف لهذه الألوان عن طريق الشعر أو الرسم، " ومن ثم فإن وضع كل دالّ لوني في إطار دلالي لا يتجاوزه يحجر على قيمته الشعرية، ويحد من تفاعلاته، وطاقاته الإيجابية التي تسهم في إنتاج الدلالة "[(٤)] .

ونلاحظ هنا كيف وظف الشاعر الألوان بحيث يستخدمها في بعض الأحيان بقيمة المباشرة، مما يزيد من قيمة النص الشعرية، وتدور دلالات الألوان في دواوين القيسي حول عدد من الموضوعات منها: الموت والحياة، والحنين والغربة، والمرأة، والقوة والشجاعة، الانتصار، والتفاؤل بالمستقبل، والفخر، والخوف، والذل. لذلك فإن لوحة الألوان في صورة

---

[١]- اللون في شعر امرئ القيس ، شيماء المشهداني ، مجلد ٧ ، عدد ٢٦ ، ٢٠١١ ، ص ٢٢١ .
[٢]- مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ، د. يوسف رزقة ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مجلد ١٠ ، عدد ٢ ، ص ٣٦٧ .
[٣]- اللون في شعر امرئ القيس ، شيماء المشهداني ، ص ٢٢١ .
[٤]- الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص ١٣٣ .

الجسد المرئي، والجسد المتخيل لا تشذ كثيراً عن اللوحة القديمة، فمن بين الألوان كلها، يحتفي الشاعر بالألوان الستة الرئيسة في الثقافة العربية، وهي: الأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق، والأبيض، والأسود .

أولاً – اللون الأبيض

فاللون الأبيض من الألوان التي تمثل مساحة لا بأس بها في دواوين القيسي الشعرية، حيث ورد ذكره ما يقرب من (٩٠) مرة ، ذُكِرَ في (٥٠) موضعاً بصورة مباشرة مثل الألفاظ : أبيض، البيضاء، البيض، البياض، ستائر بيضاء، ومنها ما يدل على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة مثل: أضواء المدن، سراج، وهاج، النهار، الشمس، ضوء، قمر، زهر تفتح، ضحى، الكوكب. وقد ورد ذكره في موضوعات متنوعة، كالغربة والعروبة والموت والحياة والمرأة والحنين، كما تنوعت المجالات الدلالية التي تحملها تلك الموضوعات منها : إظهار الشوق والحنين والفخر .

واللون الأبيض لون الصفاء والطهارة، لكن الشاعر انتقل به إلى دلالات أخرى تبعاً لسياق الموضوع أو الحالة النفسية التي تسيطر عليه .

يشكل الشاعر من معجمه الشعري لغة تتجاوز الدلالات المألوفة إلى دلالات جديدة، تميزه عن غيره، يقول القيسي في قصيدة (زنابق الموت) :

النهار فقيرٌ منّا
ونحنُ يتامى الأمسْ
الظهيرةُ خدينُ الانتظارْ
والانتظارُ مطاط أسودْ [1]

فإن السياق الذي تشكله الأسطر هو سياق الحزن والألم والضعف، فالضعف هنا ضعف مادي، ومعنوي، فكلمة النهار، تتفاعل مع عدد الأيتام، وضعفهم اتجاه الماضي والمستقبل، ولا يجد من ينقذ هؤلاء الفقراء، ولكنه هنا ينزاح من الضعف إلى ساعة الانتظار، وما ينتظره من

[1]ـ الأعمال الشعرية، ج ٣ ، ص ٤٨٢ .

مطاط أسود وخيبة أمل ومستقبل مظلم، ليدلل على ضعف مادي ينتظر هؤلاء الفقراء، وأن مستقبلهم أسود، مما يعطي دلالة على بأس الفقراء ، وضعف حيلتهم .

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر مشهد (البعث بعد الموت) المتمثل بقوله تعالى: " **ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون** "[١] ، ولكن البعث الذي ذكر في الآية ليس بعثاً حقيقياً وإنما هو بعث خيالي، إذ يخرج فيه العشب من البحر ، فيتفاعل النص الشعري مع الآية السابقة، ومن خلال هذا التفاعل تتحقق فكرة في البعث حياة، يقول القيسي في قصيدة (العرس) :

وينفخ في الصور ، يطلعُ عشبٌ من البحر
هذا هو الأبيضُ ، الساحليّ ، المدى ، والكتابْ [٢]

من خلال البعث يعطي الشاعر بشارةً بمستقبل جديد، فيستدعي الدلالات اللونية الإيجابية المتمثلة (الأبيض الساحلي)، ويفعل بالصور الشعرية المشرقة بالمدى والكتاب، ويزداد في ذلك تفصيلاً للصورة المشرقة بالنص القرآني قوله تعالى: " **مثل الجنة التي وُعد المتقون فيها أنهارٌ من ماءٍ غيرِ ءَاسِنٍ وأنهارٌ من لبن** "[٣]، وقوله "**ويوم ينفخ في الصور**"[٤].

وتختلف دلالة اللون باختلاف موقعه، فاللون الأبيض عرف عبر العصور بدلالاته الإيجابية دلالات الحسن والجمال عند المرأة، فيصف الشاعر جمال المحبوبة، قائلاً في قصيدة (دعوة جادة إلى الرقص) :

الرابعة مساء
ووضوح بحري ، يشرق عبر تضاريس الوجه
بسيط كرغيف الخبز ، أليف كالموال [٥]

---

[١]- سورة يس، آية ٥١ .
[٢]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٢٧٥ .
[٣]- سورة محمد ، آية ١٥ .
[٤]- سورة النبأ ، آية ١٨ .
[٥]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ٣٣١ .

أراد الشاعر أن يعبر عن جمال المحبوبة، حيث شبهها برغيف الخبز في بساطته كالبحر الذي تشرق عليه الشمس، فحقق بذلك صورة غير مألوفة لأن جمال المحبوبة بسيط كبساطة صنع رغيف الخبز، وبذلك غلب على الشاعر توظيفه لهذه الصورة التشبيهية غير المألوفة، مما عزز قيمة الغموض والإيهام، فأحياناً كان يذهب بالمعنى المألوف إلى المعنى غير المألوف .

وقد اختار الشاعر زمناً معيناً لحالة التأمل هذه، هو زمن الشروق، حيث يصبغ اللون الأبيض .. جميع الأشياء التي تعكس عليها أشعة الشمس المشرقة، فيكسبها خاصيته، وإذا كان اللون المشرق (الأبيض) عند الشروق ينذر بعصر جديد. فالشاعر حريص على أن تبقي الصورة الشعرية مشرقة ولامعة، فلجأ إلى استخدام ألوان دالة على اللون الأبيض هي (الوضوح، يشرق)، تساند الترادفات السابقة، وتؤازرها في تشكيل القالب النوراني الذي يسعى إلى إبقائه .

ثانياً – اللون الأخضر

اللون الأخضر من الألوان التي تشكل ظاهرة تعبيرية أسلوبية في شعر محمد القيسي، وفي الدلالة الطبيعية يعني اللون الأخضر الخصب والخير والنماء، ويعد من أكثر الألوان وضوحاً، واستقراراً في دلالته، وهو من الألوان المحببة، ولكن الملاحظ من دلالة اللون الأخضر في الخطاب الشعري عند القيسي أنه انحرف عن دلالة الخصب والخير والنماء إلى دلالات أخرى غير مألوفة تحولت إلى عنصر موحش، يقول القيسي في قصيدة (منزل ١٢) :

كم الأرضُ خضراء
خضراء، خضراء، خضراء
وموحشة !! [١]

فكلمة الأرض تبرز اللون الأخضر المختلط باللون الأسود (موحشة)، فاللون الأخضر بدلاً من إيحائه بدلالة الخصب جاء ليوحي بحالة الألم، لأن خيرات هذه الأرض ستؤول إلى الغاصب المحتل، فيستخدم الأداة (كم) ليعدد لنا كم هي الأرض خضراء بطبيعتها، ولكنها موحشة بسبب المحتل .

---

[١]- المصدر السابق ، ص ٥٦٨.

فاللون الأخضر بطبيعته لون خصب وتجدد لكنه حمل دلالات سلبية غير مألوفة أسقطت حقيقتها من خلال اللفظ (موحشة)، فأراد أن ينقل هذه الدلالة من سياقها العادي الحقيقي إلى سياق آخر حتى يضرب ناقوس الأوجاع وآلام الغربة ويضفي عليها وعلى المغترب صفة الاستمرارية في المعاناة، وحينها يتجدد الجرح مع اللون الأخضر، قائلاً في قصيدة (فاكهة آسيوية) :

أحمل في جعبتي الخضراء
ورد الجرح ، وناقوس الأوجاع
أحملُ مدناً ، وقرىً ، وقلاع
وأُطيِّعُ صلصالَ الغربة بغنائي الليليّ [1]

وربما رَبْطُ اللون الأخضر بالليل يولد صورة موحشة للمغترب في غربته وإذلاله وأوجاعه، ولعل ارتباط هذا اللون بالأرض المسلوبة ساهم في إبرازه، فاللون الأسود طغى تماماً على اللون الأخضر، لأن الشاعر تذكر مشهد الوطن المفقود حينما رأى الخضرة تكسو الأرض، فأصبحت الأرض تحمل عنوان المعاناة بعدما كانت تحمل دلالة التجدد، والخصب، والنماء .

وبالرغم من الصور اللونية المألوفة فإننا نجد اللون الأخضر أصبح رمزاً يشير إلى مستقبل مشرق بعدما أشرنا آنفاً إلى استخدامه بالصورة غير المألوفة، إلا أن وجود الأخضر يطغى تماماً على باقي الألوان الأخرى، فمن الدلالات الإيجابية لهذا اللون أنه يبشر بالعودة والأمل والتفاؤل والمستقبل الجديد رغم الظلم الواقع، قائلاً في قصيدة (رباعيتان لسارا ونعمة):

ولتعُدْ هذي العصافير إلى الأعشاش ،
تُزجي عِشْقَها الدّامي إلى الأشجار ،
وليأتِ الأميرُ الأخضرُ الظّاعنُ والطاعنُ
في الحبّ وفي برق العشيّات الجميلْ [2]

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص ٢٣٥ .
[2] ـ نفسه، ص ٣٥٧ .

ويتجدد الأمل والتفاؤل باقتران اللون الأخضر بمفردات الغناء والنشيد، وبالإضافة إلى تلاحم عناصر الطبيعة أعطى نوعاً من الطمأنينة والأمل (العصافير، الأعشاش، الأشجار)، فتبدو هذه العناصر خضراء ممثلة للجمال، ولك أن تتمثل المنظر وأنت تنظر من مكان عالٍ فتتضح لك الصورة جلية، وأنت تنتظر إلى هذه الطبيعة التي تعطي نوعاً من الأمل بالعودة لأرض الوطن، وذلك باستخدامه لفظ (برق)، فاجتماع البرق مع الأخضر ينتج دلالة إيحائية موحدة حول الأمل في المستقبل القادم الجديد، فيقول القيسي في قصيدة (رباعيتان لسارا ونعمة) :

لينمْ هذا الإوز ، النّهرُ ، والمحراثُ وليبدأ
نشيد الطائر الأخضر متراساً ،
وشُبّاكا على البحر ، قميصاً أو صهيلْ [1]

بتلاحم الأخضر مع النهر والمحراث والنشيد والغناء يعطي تفاؤلاً أكبر بحرية ومستقبل جديد، فهذه الدلالة اللونية التي توظف في سياقات متباينة، تنقلنا من عالم الفرح والسعادة إلى عالم الحزن والكآبة .

ثالثاً - اللون الأسود

أما اللون الأسود فقد ارتبط – عند القيسي– بدلالة الحزن إلى حد كبير، ومن ثم كان اللون الأسود في دواوين القيسي تأكيداً وتواصلاً لما هو متوارث ومعروف، وإذا كان في الإمكان التمييز بين ثلاثة سياقات لورود (اللون الأسود) فإن هذه السياقات لا تبتعد كثيراً عن بعضها البعض، بل بينها صلات قوية تؤكد تقاربها وتوافقها معاً، ومن هذه السياقات: الحزن والألم، والكآبة والأسى، والعذاب والألم، ومقاومة المحتل .

لقي اللون الأسود عند القيسي اهتماماً قوياً قياساً بالألوان الأخرى، حيث ورد ذكره في (١١٢) موضعاً في دواوينه الشعرية الثلاثة، وذكر اللون الأسود إما مباشرة، أو بما يدل عليه، وجاء ذكر السواد مباشرة في (٧٠) موضعاً دون المكرر في الكلمات(سود، الأسود، سمر،

---

[1]- نفسه، ص ٣٥٧ .

السواد)، وفي (٤٢)[*] موضعاً بصورة غير مباشرة مثل(الليل، عشاء، ظلماء، أعتم، الظلام، الدجى) وغيرها، كما جاء اللون الأسود مختلطاً مع ألوان أخرى أشهرها الأبيض ليعطي الخليط دلالات مغايرة .

وورد الحديث عن اللون الأسود مباشرة، أو بما يدل عليه في موضوعات كثيرة، وهو أشد الألوان عتمة وأغمقها، وهو نقيض الأبيض في كل خصائصه، يمثل الليل، والسوا، واللون الأسود غالباً ما تعافه النفس وتنفر منه، ويبعث معاني الخوف .

فالشاعر ينقل همومه الوحيدة وهموم الجماعة في الغربة والمعاناة التي يعيشونها، قائلاً في قصيدة (في المنفى) :

ونحنُ بهذه الغربةْ
تعشش في زوايانا عناكب هذه الغربةْ
تمدُّ خيوطها السوداءَ في آفاقنا الغبراءَ أحزاناً
تُهَدْهِدُ جفننا الأحلامُ تنقلنا على جُنحٍ من الذكرى [1]

فالليل بسواده لا يزال يحمل ساعات الهم والقهر الذي تعرض له الشاعر وشعبه في الغربة، فالأسود لون الليل الذي يحمل في سياقه الشعور بالوحشة وازدياد الهم وتتابعه، وهذا يجعل الدلالة تتحرك في هذا النص الشعري على محورين متقابلين :

الأول : محور الحزن والكآبة، **والثاني:** محور الحياة والأمل والمستقبل، وبروز اللون الأسود في السطر الثالث، يوحي بالخط الدلالي العام الذي يسيطر على البنية اللغوية، وهو الحزن، والشوق، والمناجاة، والوحدة، إذ إن حبه الضائع في الليالي الطويلة، ينقل إلينا الإحساس القوي بالقهر والإذلال، وقد انتقى الشاعر الدوالّ داخل النص الشعري من معجم سوداوي نحو (تعشش، عناكب، الغبراء، جفننا)، وواضح أن الشاعر شحن النص الشعري بألفاظ تبعثُ في النفس معاني الكآبة والحزن والهمّ ومأساوية الرؤية التي شحنها اللون الأسود.

---

* تم إحصاء هذه المفردات من قبل الباحث .
[1]- الأعمال الشعرية، ج١، ص ١٧ .

ويظهر في القصيدة هذه أنه يأتي باللون الأسود مباشرة، وكلمات أخرى دالة على السواد مجتمعة مع بعضها البعض في نص شعري واحد، قائلاً في قصيدة (العابر) :

أمسِ والظلمةُ كانتْ تحضنُ البلدةَ والليلُ بهيمْ
كُنتُ وحدي ،
أعبرُ الدربَ إلى بيتي القديمْ
ينسج الصمتُ مع الوحشة والخوفِ طريقي
كيف أيقنتُ بأنّ الغُربةَ السوداء دربي [1]

انتقى الشاعر الدوال داخل الأسطر الشعرية السابقة من معجم سوداوي حزين (الظلمة – الليل – الوحشة – السوداء) وواضح أن الشاعر شحن الأسطر السابقة بألفاظ تبعث في النفس معاني الكآبة والحزن، فحالة الصمت التي وردت في السطر الرابع ارتبطت بالوحشة والخوف من ظلام الليل الدامي (الغربة)، وهنا يحمل اللون الأسود دلالتين الأولى: تميل إلى الصمت بسكون الليل، والموت الأبدي، والثانية: القلق والحزن .

فالشاعر يتساءل (كيف أيقنت بأن الغربة السوداء دربي)؟ في السطر الخامس دلالة على عمق المأساة في داخل الشاعر، وبهذا تسقط كل الانفعالات النفسية على الشاعر من خلال اللون الأسود المسيطر على معظم أجزاء النص الشعري وتبعث في نفسه دلالة الحزن المستمرة التي لا تنتهي .

رابعاً – اللون الأحمر

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان وأجملها التي عرفها الإنسان في الطبيعة، ولكن كثيراً ما نجد هذا اللون يستخدم في وصف الدماء والقتل، لكن القيسي يأتي به للتعبير عن الآمال المستقبلية الإيجابية والتضحيات .

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٨ .

أما طبيعة الصورة اللونية التي رسمت في شعر القيسي، فقد ظهرت بصورتها المألوفة وفيها يطابق اللون مدلوله في الطبيعة، ومثال على ذلك في قصيدة (نقوش داكنة من رأس الناقورة) :

وتفترشُ الصدرَ، خريطةُ هذا القمر الراجف ،
جارحة كالدمعة ، ناعمة كالسيف ،
وما بين الدمعة والسيف تناثرتُ ، تكاثرتُ ،
فأيَّ رُؤىً تشتعل زنابقَ حمراءَ
وأيّ مواسم أستقبلُ مثقلة بالخضرة ،
أي يد تمتد الآن وتمنحني رعشتها [1]

يبدو أن الشاعر يتألم لواقعه الحزين، فهو مجروح لكنه جرح ناعم، فالدموع تسيل وتتكاثر، لتشتعل صورة الزنابق الحمراء، أي أنه يحول هذه الرؤى المؤلمة إلى واقع جميل له دلالاته الكونية، من خلال هذه الزنابق والمواسم الخضراء. فالشاعر يستعين بمعالم طبيعية لكي يخفف من واقعه المرير (زنابق حمراء، مراسم خضراء)، وهذا يبين أن اللون الأحمر – هنا – يدلل على الآمال المستقبلية للوطن، مما يجعل هذا اللون في مواجهة مع هذه الحياة بما فيها من مشاق وأخطار لمستقبل مشرق، فالشاعر أراد أن يوظفه توظيفاً جمالياً لتجسيد تلك المعاني وجعلها أكثر ملامسة لذهن المتلقي .

ووجود المعالم الطبيعية في النص الشعري يجعل الأمل محققاً، وعن طريقها يحاول الشاعر الوصول بها إلى مقاصده، فالشاعر استطاع أن يوظف اللون الأحمر بصورته المألوفة، ولكن هذه المرة يأتي بصورة الدلالة اللونية (الأحمر) على صورتها غير المألوفة أي غير حقيقية عندما اتخذه رمزاً للتضحيات، قائلاً في قصيدة (تحت سماء أخرى) :

ودليلي هذا النهر الأحمر ينبع من خاصرة القسام ،
ندىً ، وشجى ، ودما لون حنون فلسطين وأعطى
أطفال الوحدات الحزن الباكر ، بدء التكوين ،
فشبّ على الطوق أسايْ [2]

---

[1]- المصدر نفسه، ص ٢٦٠ .
[2]- نفسه، ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

استخدم الشاعر اللون الأحمر بصورة غير مألوفة لتكون رمزاً للتضحيات، وهذا يصور مدى فداء الفلسطيني، فصّور الدماء النازفة التي تخرج من خاصرة القسام بالنهر الفائض على معالم الطبيعة، وقد صبغ الطبيعة والحنون بلونه فتغيرت صورة الحنون من زهرة توحي إلى جمال وفرح وسعادة، إلى زهرة توحي بمعاني الكآبة والحزن والألم لأنها تذكرهم بدماء القسّام، فيستدعي الشاعر صورة الحنون ذات اللون الجذاب ليستذكر تلك الأيام الطفولية الجميلة، قائلاً في قصيدة (فاكهة آسيوية) :

أحلمُ أنّا نتراشقُ بالماءِ ،
ونلعبُ في رمل الساحلْ
أحلمُ أنّا نعبرُ بين الأشجار خفافاً
نتمرجحُ في الغُصن المائلْ
أحلمُ أنّا نصعدُ حبلَ الكرمل ،
نجمع باقات الحنّون الأحمر والأصفر الفاتح
أحلمُ أنّا نركضُ خلفَ عصافير الزرع
بلا طائلْ [1]

تظهر صورة الحنون الأحمر في الأسطر الشعرية السابقة بصورتها الحقيقية بعدما جاءت على صورتها غير المألوفة التي تحمل دلالة الحزن والكآبة في القصيدة السابقة، فهي تظهر من جديد وتأتي على حقيقتها بصورة الحنون الأحمر ذى اللون الجذاب، فالشاعر يحلم بذكريات الطفولة التي ما زالت مغروسة في ذهنه كاللعب في رمل الساحل، والعبور بين الأشجار، والصعود على الجبال ...

نلحظ الشاعر يستدعي المعالم الطبيعية لعلها تأتي له بصورة تخفف عنه آلامه وذكرياته التي ذهبت فـ(الأشجار، الرمل، الغصن، جبل الكرمل، الحنون، العصافير) كلها تخفف من آلام الشاعر، فالحلم مستمر ولن يتوقف، يحلم لو كان الماضي هو الحاضر .

[1]- نفسه ، ص ٢٣٣ .

خامساً – اللون الأصفر

يعد اللون الأصفر من الألوان الساخنة، فهو يمثل قمة التوهج والإشراق، وعادة ما يأتي لوصف الذهب وغروب الشمس، وهو رمز للمجد والبهجة والرخاء، ومن ثم فإن اللون الأصفر عند القيسي في سياقاته المختلفة، لا يبعث على البهجة والسرور، وإنما يأتي محملاً بمعاني البؤس والشقاء والألم والحزن .

اللون الأصفر من الألوان القليلة الورود في الديوان، حيث ورد في (٢٧) موضعاً (اصفرار، صفراء) .. وقد انزاح اللون الأصفر عن معناه الطبيعي فحمل دلالات متعددة كباقي الألوان السابقة، ومن دلالاته ذكرى أيام الغربة السوداء التي تحمل معاني الذل والهوان، يقول القيسي في قصيدة (أيتها الغربة وداعاً) :

كان يعانق في الصحراءْ
واحته المنفيّةَ خلف جدارٍ باهتْ
ويحدّثني إذ ألقاه
عن فقدان المعنى والتيه
عن تلك الأيام الصفراء
عن موت الإنسان الضائع ، خلف قناع التمويه
عن غضبٍ سوف يجيءْ [1]

الحديث هنا عن أيام الغربة السوداء التي يصفها بالأيام الصفراء، وهو في وسط الصحراء لا أحد يجيبه في واحته المنفية، فهنا اللون الأصفر جاء ليحمل دلالة الموت والفناء، واستخدامه الفعل المضارع (يعانق، يحدث) يفيد استمرارية الفعل ودوامه .

فجاء استخدام اللون الأصفر بصورة غير مألوفة ليرمز للموت والفناء، وهذا ما يجعل الشاعر يتذكر تلك الأيام الصعبة، وهذا ما أراده الشاعر لكي يضفي دلالات وإيحاءات كونية تساعد على إفراز النص وإسهامه .

[1]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

واللـــون الأصـــفر يحمـــل معـــاني الحـــزن والأســـى، يقـــول القيســـي فـــي قصـــيدة (تحت سماء أخرى) :

أتوهجُ في قصب الوادي الأصفر وجدا
أتوهج في بيت الحزن السريِّ خُطىً ومدى
آخرَ ما أملكُ في وجه السيلِ
طواويس الليلْ ،
هو النّايْ [1]

فالشاعر دائم التوهج في غربته يعاني مرارة الحزن والعذاب في قصب الوادي الأصفر، فاللون الأصفر جاء على صورة غير مألوفة، ليضفي عليها صورة الحزن والمعاناة في وديان الغربة السوداء، وتحيط به طواويس الليل الجرداء، وهو الظلم القاتم، فالوادي الأصفر قد امتلأ بدموع الشاعر الوهاجة، لكنه لم ييأس من طواويس الليل في ذلك الوادي الأصفر الذي امتلأ بالدموع، فهو يستبشر ويحلم بإخماد هذا الحزن الوهاج، قائلاً ف قصيدة (تحت سماء أخرى) :

حلمي لا يهمدُ ، حُزني لا يخمدُ ،
وأنا أتوقدُ جمراً ، أتعمّدُ بالريحِ
سلامُ الشفق الناريّ عليكِ ،
سلامُ يديّ الحالمتين ، السنبلتين الصفراوين ،
سلام اليوم الآتي [2]

وهو ما يؤكد على أن قلبه لم يذق طعم البسمة، فاستخدم اللون الأصفر بصورته غير المألوفة، قائلاً في قصيدة (أمام المدينة الموصدة) :

لم يعرف قلبي طعم البسمة
لم تسكب كلماتي فوق الورق الأصفر غير عذاب الجُرح

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٣٦ .
[2]- المصدر نفسه، ص ٢٣٧ .

والدلوُ ، يظلُّ الدلو ثقيلاً ، لا يطفح ماءً ، لا يُعطي غير الملحْ
والبئرُ عميقٌ ، أعمق من أحزان الغربةْ [1]

ظهر هذا اللون الأصفر بدلالة رمزية تشير إلى بينونة التغير، التي تحمل دلالة عمق المأساة وطول أمدها، فمأساة الشعب الفلسطيني بدأت منذ عقود وما زالت تتفاقم حتى العصر الحاضر، فيتحول هذا اللون الأصفر إلى جروح وعذابات عميقة رمى بها الشاعر كل أحزانه على هذه الورقة الصفراء، ولكن يبقى الهم والحزن ثقيلاً على كاهله، فالورق سيذبل لأن الجرح عميق أعمق من أحزان الغربة .

سادساً : اللون الأزرق

اللون الأزرق له درجات واسعة وكثيرة منها اللون الفاتح، واللون القاتم " ويمثل اللون الأزرق آخر الألوان في معظم القوائم العالمية لترتيب إحساس البشر بالألوان، وبالرغم من أن الأزرق يمثل لون السماء والبحر باتساعها، إلا أن العربية لا تقدم تفصيلاً لهذا اللون، أو درجاته، وربما يعود ذلك لعدم دلالة التسمية على اللون في العربية القديمة "[2].

أما صورة توظيف (اللون الأزرق) الذي وظفها القيسي، هو سياق الأثر الذي تركته الهجرة في نفسه، قائلاً :

أيها الأزرق المُلْتَهب
بعد كم عثرة
بعد كم هجرةٍ ،
بعد كم .. تصل القبرة [3]

إن ارتباط (اللون الأزرق) بالألم والحزن عند الشاعر، يعد لازمة من لوازمه الشعرية التي تتكرر بصورة شبه دائمة، وإذا كان هذا الارتباط قد يوهمنا بميل الشاعر إلى الحزن، فإنه

---

[1]- نفسه ، ص ٥٧ .
[2]- اللون في شعر امرئ القيس ، شيماء شاكر المشهداني ، ص ٢٣٤ .
[3]- الأعمال الشعرية ، ج١ ، ص٥٩٠.

في الحقيقة هو الأثر الذي تركته الهجرة في نفسه، ولعل هذه الأثر يعمق من خلال قوله (عثرة، حجرة، قبرة)، فهجرة الإنسان عن أرضه هي عثرة تبعث الألم في نفس المغترب، وبهذا الأمر يسترجع الشاعر ذاكرته الثابتة اتجاه وفاة والدته، قائلاً في قصيدة (موت الليلك) :

حبة تفاح وزجاجة خمرٍ وكتابْ
علبة تبغ في الجيب ، سماءً تدلفُ ،
وشوارع تغتسلُ ،
عراءً يكتملُ ،
قميصاً قطنيّاً أزرق ،
وطريقاً مفتوحْ ،
هذا أولُ عام دونك ، أول عام دونكِ
أول عامٍ وحدي [١]

تعددت الصور في هذا النص الشعري، ولعل هذه التفاصيل (سماء تدلف، حبة تفاح، شوارع تغتسل، عراء يكتمل، طريقاً مفتوح) كشفت عن مخابئ الشاعر الحزينة .

فالشاعر يستعرض لنا ذكرياته اتجاه والدته وتذكارها بعد عام من وفاتها، إذ نلحظ استخدام الشاعر في بداية المقطوعة (حبة تفاح) التي تبعث الأمل والتفاؤل، ولكن من خلال التفاصيل اتضحت عوالم الرؤيا الحقيقية بأسلوب العطف، ولعل ذلك عكس حالة الألم والحزن التي يعيشها الشاعر نتيجة فقدان والدته .

كما نلحظ استخدام الشاعر اللون الأزرق في سياق سوداوي اللون معتم، وهذا اللون يترادف مع مسميات أخرى تتبادر إلى الذهن فور سماع الاسم وستتكشف وفق السياقات.

هنا يستخدم اللون الأزرق وفق قاعدة غير مألوفة، إذ شبه الأزرق بالأسود، قائلاً في قصيدة (ممنون) :

مالحٌ هو الماءْ
ووشاح الزرقاء أسودُ

---

[١]- المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .

أغنيتي معتمةٌ
ولا ضوء في جُبّتي
ظهيرة لم أجدْ صوتي ، ظهيرةَ يومِ السبت ! (١)

إذا كانت الزرقة رديفة الماء، فإن الماء يلون بتلون الأجواء، لذلك اختار الشاعر وهو يرسم لوحته الفنية الميل إلى معاني الحزن والألم، فالشاعر أصبحت حياته مظلمة لفقدان والدته (حمدة) التي تسببت في جعل الشاعر خارج نطاق الحياة، يجد نفسه بدون صوت، ولا ضوء يستنار به، وهذا يعكس مدى الألم الذي عمق المأساة لدى الشاعر بحالة الفقدان .

يرسم لنا الشاعر باللون الأزرق صورة الأرض التي تتلألأ بنورها المشع كاندلاع الفراش إلى الضوء، قائلاً في قصيدة (اندلاع أزرق) :

كانت الأرضُ زرقاءَ زرقاءَ في البدء ، حتى
رسمتُك زرقاءَ كالأرض ، ثم اندلعنا معاً
كاندلاع الفراش إلى الضوء واندلعَ المتوسطُ
عند حوافي ثيابكِ أزرقَ أزرقَ (٢)

ربط الشاعر الأرض باللون الأزرق مع أن الأرض ليست باللون الأزرق، إلا أن الشاعر رسم هذه اللوحة ليجعل صورة المستقبل أفضل وأزهى مما كانت عليه سابقاً(زرقاء كالأرض، زرقاء البدء، كاندلاع الفراش إلى الضوء، ثيابك أزرق) مفردات تتمثل في صورة جديدة تبعث روح الأمل بالمستقبل القادم .

الألوان المختلطة :

أكثر الألوان المختلطة التي تفاعل معها القيسي في أحاسيسه اختلاط الأبيض والأسود، فقد ذكر في أثناء الحديث عن الحب والعشق، وجاء ذكر (الأبيض والأحمر)، و(الأحمر والأسود) بقلة في دواوين الشاعر، لذلك رأيت أنه لا ضرورة في تكرار الحديث عنها لأنها لا

١- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ١٢١ .
٢- المصدر السابق ، ص ٣٣٨ .

تشكل ظاهرة أسلوبية تكون مجالاً للبحث والتأمل، طالما تم الحديث عنها في سياق الألوان الأخرى .

وهكذا يتضح لنا أن استخدام اللون ودلالاته لم يكن محصوراً موحد الاستعمال في شعر القيسي، بل تخضع تلك الدلالات لسياقات كثيرة متعددة منها المعالم الطبيعية والحالة النفسية والاجتماعية التي تصاحب الإنسان العربي، فهْي تتسع ما بين الحزن والفرح، وبين الرغبة والمحبة من جهة، والتشاؤم من جهة أخرى، حيث إن أكثر الألوان التي استخدمها الشاعر اللون الأخضر، لأنه يعكس رؤية الشاعر التي تميل إلى بعث عناصر الحياة والنماء في الأشياء لمواجهة عوامل الفناء والعدم التي تلاحقها، ثم اللون الأبيض، ثم اللون الأسود، ثم مزيج هذين اللونين، ثم الأحمر، ثم الأزرق، ثم الأصفر .

المبحث الثالث – التشكيل الكتابي

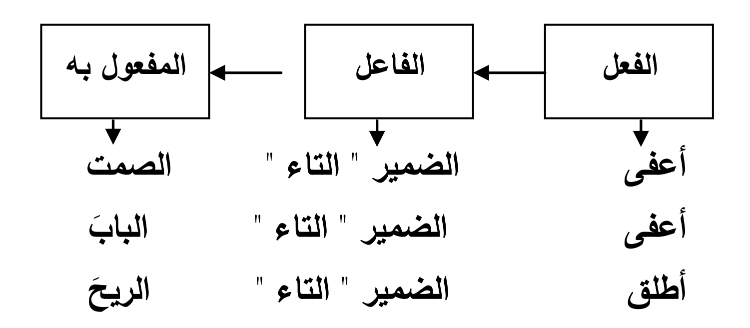
المبحث الثالث : التشكيل الكتابي

لا يخفى أن التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري للقيسي يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب كتابية دون غيرها، لذلك " لم يُتح للشعراء أن يخالفوا هذا النظام إلا في العصور الأدبية المتأخرة، ثم ظهر شعر التفعيلة وبدأ الانحراف عن المعايير الشكلية والإيقاعية، وانتهج الشعراء مسلك الحرية في تشكيل السطر الشعري سواداً كتابياً يستدعي تدفقاً شعورياً، أو بياضاً فراغياً ينتج إيحاءات متعددة "[1]، ولكن الشعراء بالرغم من قرب عهدهم بالشعر العمودي فإنهم حافظوا على شكل قريب منه، واهتموا بتكرار بعض التفعيلات والقوافي. وهذا ما دعا الشعراء المحدثين إلى إتباع أسلوب خاص في كتابة قصائدهم، ولم يتوقف الأمر عند الكتابة فقط ، بل تعداها إلى النقط والفراغات والمسافات، الذي يعتبر إيماءات جديدة تشغل القارئ .

وكان مما لفت نظري في نصوص القيسي الشعرية جنوحه إلى الشكل الكتابي وإبداعه جملة من المشاعر، التي ربما لا نجدها ولا نلمس أثرها في الكتابة العادية، فهو الكتابة الخارجة عن المألوف، ويُحمّلها جزءاً من الدلالة الشعرية، وفيها ما يشي بالحالة النفسية، والانفعالات الداخلية التي أراد لها شكلاً جديداً يكون قادراً على إيصالها للمتلقي .

وسوف نعرض لبعض هذه الوسائل الكتابية، ونبدأ بقصيدة (منزل ليوم إجازة) التي استغل فيها تقنية كتابية جديدة، لتمثل عنصراً مهماً في إبراز الدلالة التي يقول فيها :

أعفيتُ الصمتَ من التصريحْ
أعفيتُ البابَ من المفتاح ،
وأطلقتُ الريحْ [2]

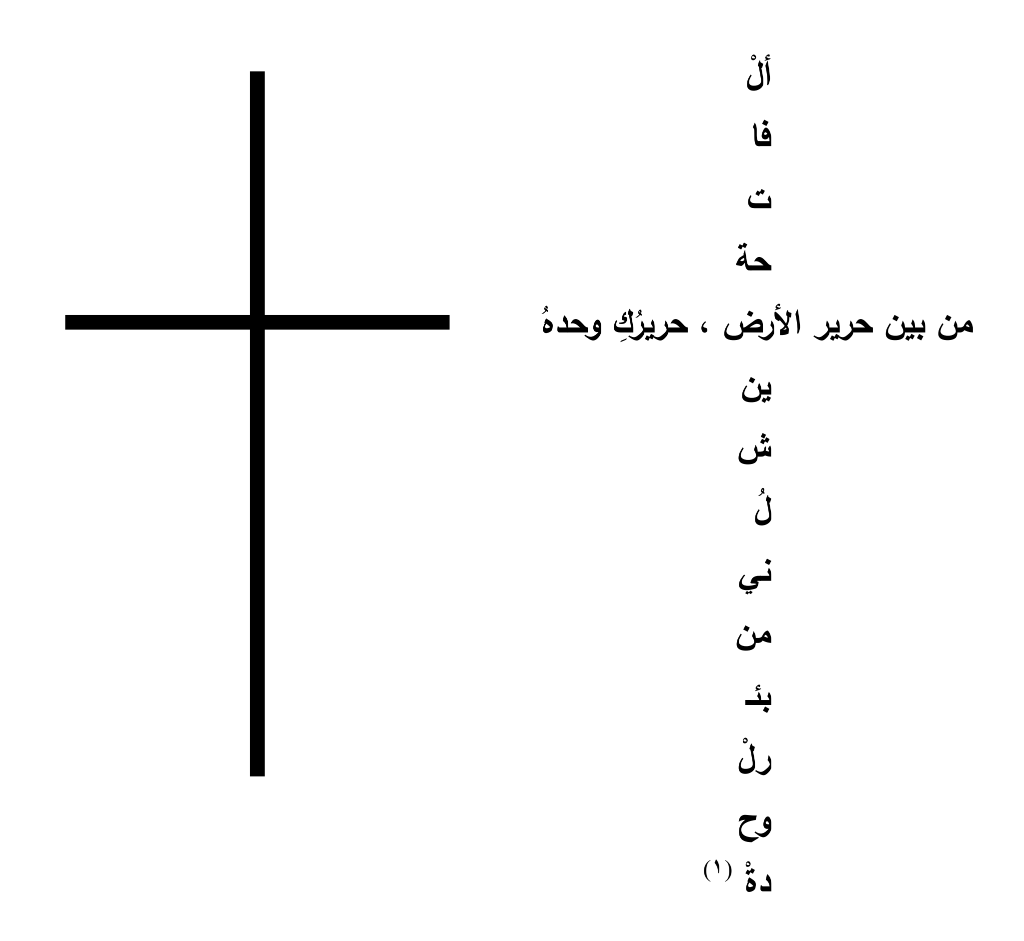


---

[1]- التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ، د. عبد الخالق العف ، ط١ ، مطبوعات وزارة الثقافة ، غزة ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٩ .
[2]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٦٠٤ .

نلحظ في هذه الجمل القصيرة نمطاً جديداً متتابعاً لتحقيق توازٍ تركيبي منسجم مع الإيقاع الشعري، وذلك باستخدام الفعل والفاعل والمفعول به على مدار الأسطر الشعرية الثلاثة، وهذا تعبير عن اشتعال الحزن والألم في نفس الشاعر .

ويقدم لنا الشاعر خطاً آخر من أنماط التشكيل الكتابي في قصيدة (الفاتحة)، يقول فيها :



يتبين لنا من خلال هذا النوع من الشعر أن القيسي يعتمد على طريقة خاصة لجذب انتباه المتلقي اتجاه هذا النص، وذلك في عرضه للألفاظ على شكل صليب بدأها بالفاتحة، إذ إن الشكل الصليبي تدرج عمودياً مفتتاً بحروف سورة الفاتحة، دلالة على روح والدته التي ذهبت وتركته وحيداً، فجاء هذا الشكل الهندسي (الصليب) ليس للقراءة فقط والمشاهدة، وإنما جاءت في بنائها الصليبي لحث الملتقي أياً كانت ديانته أن يدعو لأمه حمده .

ويعمد القيسي إلى بناء تشكيلات هندسية لفظية منتجة للدلالة نجد ذلك في قصيدته (عبد الله المزمار) :

١- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٥٦٣ .

آه سارا

لأكادُ الآن أشمُّ حقولَ الحنطةِ ، والتين الجبليّ ،

وأغمضُ إذ تتشرَّبُني أنفاسُ الفجر المتسرِّب طيّ جدائلكِ الليليَّةِ ،

تتحفَّزُ كلُّ مساحات الجسد وتصرخُ

سارا سارا سارا

سارا سارا

سارا [1]

إن صياغة هذا السياق بهذا التشكيل الهندسي يدل على أن هناك توافقاً بين النسق الكتابي النازل، وبين إنتاج الدلالة، كما أنه يبرز صعوداً في المستوى الدلالي للنص متناغماً مع تنامي تكرار الألفاظ من حيث الزيادة سارا/الوطن، إلى أن يدهشنا الشاعر بأنه يتألم ويصرخ ويشكو همه لسارا/الوطن، وهذا الصراخ ينتج عنه امتدادٌ صوتي، وينهي الشاعر الإيقاع بهدوء ليعبر عن ألم البعد عن (سارا)، فكان الشاعر موفقاً على انتقاء مفردة (سارا) لكي تناسب الشكل التكراري الهندسي الذي سيؤديه .

ننتقل إلى نمط جديد من التشكيلات الكتابية عند القيسي، وذلك في قصيدة (مرآة المنفى)، يقول :

يا اللهُ أعنّي هذا العامَ ، أعِنْ

ني

لا

تد

خِلْ

ني

مد

خ

ل

عَ

ط

ش

أو تنزلي عاماً آخرَ ، منزلة البينْ [2]

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٣٩١ .

[2]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٤٢٨ .

إن هذه التشكيلات الكتابية تعطي قيمة ذاتية لكل حرف رسم في سطر مستقل، لأن مساحة التفكير في كنهها تتسع، كما أن القارئ يستطيع أن يمدها إلى ما شاء زمنياً حسب إدراكه وإحساسه بمعناها السياقي. إن هذه الكلمات والحروف المفتتة ما هي إلا رغبة الشاعر في الثبات على حال واحدة، وهي عدم النزول إلى (منزلة البين)، وهذا يبين مدى الدعاء الصاعد والبين النازل، وهذا يسمى انحرافاً في مقطوعة النص الشعري ليوحي بحالة التشتت التي يتعرض لها الشاعر. وبهذه الحروف المفتتة يستدعي النص القرآني بدلاً من الدعاء (لا تدخلني مدخل عطش)، فيقول (ربّ أدخلني مدخل صدق) فاستخدم لفظ (العطش) ليدل على الغربة والمنفى، في حين استخدم لفظ الصدق (ليدل على الوطن)، ولعل استدعاء هذا النص القرآني السابق يزيد من تفاعل المتلقي مع النص، لا يقتصر التفتيت فقط على الشكل الهندسي العمودي كما أشرنا له آنفاً، بل يأتي مفتتاً على شكل أفقي، كما جاء في قصيدة (الدرجُ السفلي إلى أبهاء لكش)، يقول :

وأكملتُ أثلامي الغميقةَ ،
أكّ مَلْ تُ ني
ناقصةٌ
ظلّي يا خيبتي بي
وبي ما لا أرى [1]

تتجسد هذه المقطوعة الشعرية بعمق المأساة والحزن والضياع من خلال المفردات المتمثلة بـ(أثلامي، الغميقة، ناقصة، ما لا أرى، خيبتي) فتعكس عمق المأساة لدى الشاعر، فالحزن والخيبة تبقى حتى تصل في النهاية إلى النعيم، ويصرّح بعدم رؤيته لهذا الواقع، فالتفتيت في السطر الثاني جاء ليبين صورة انقطاع الأمل والخيبة .

في القصيدة (زنابق الموت) شكل كتابي دالّ آخر، يقول :

كم من زنابق في هذا اليوم !
كم من زنابق رأيتْ :

---

[1]- الأعمال الشعرية، ج٣ ، ص ٣٩٧ .

زنابق على الأرض
زنابق على السياج والشجر
زنابق على العربة
على الزجاج والطريق
زنابق مرئيةٌ
وزنابق لا مرئيةٌ [١]

نلحظ في هذا المقطع حضوراً متفاوت الدلالة بتفاوت تراكيبه اللغوية (كم من زنابق في هذا اليوم)! سؤال في أربعة ألفاظ، ثم (كم من زنابق رأيت) سؤال في ثلاثة ألفاظ، وجواب هذا المونولوج الدرامي المتلبس بالشجن في لفظين (مرئية، لا مرئية) .

وإلى تشكيل آخر في قصيدة (منزل الحكيم) يقول القيسي :

واجترحْ يا حكيمي
طريقاً جديداً
يعيدُ الولدْ
لم أكن لأعزّي أحدْ
فأنا
مَنْ
فقدْ [٢]

إن كتابة كل كلمة من عبارة (فأنا من فقد) في سطر وترك هذا الفراغ بعدها يعكس رغبة الشاعر في كسب وقت أطول في هذه المسألة، ويبدو أن القيسي قصد من هذا الشكل استثارة ذهن المتلقي وجذبه إلى النص .

ويوظف القيسي تقنية النقط توظيفاً دالاً جديداً في قصيدة (سوناتا البيت)، يقول :

١- المصدر السابق ، ص ٤٧٩ .
٢- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٦٤١ .

يجمعنا إثنين
تجمعنا الألوان على الجدران، رُسوماتُ الأرضِ
وأجسادُ الكنعانيين القتلى
تجمعنا الفضة
تجمعُنا ... لكنَّ صباحَ الإثنين
أوضحنا لونينْ [١]

إن استخدام النقط للحذف تقنية مألوفة في قواعد الترقيم، لكن هذه التقنية تتضمن نصاً شعرياً يحتاج إلى قوة وإدراك للأبعاد الدلالية والسياق الدرامي وما يليه من تراكيب، وأتبع القيسي المحذوف الذي يشكل تفصيلات هامشية بالحرف (لكنّ) متصلاً بدال (صباح الاثنين)، ثم ذكر العبارة الأخيرة التي تعكس مدى الارتياح والطمأنينة الذي تركه الصباح في نفس الشاعر (أوضحنا لونين) .

ويقدم لنا القيسي نمطاً آخر من أنماط التشكيل الكتابي في قصيدة(نزل طارئ)، يقول :

وتجيب الحجارةُ عبرَ المدى
يا صدىً
يا صدى
يا صدىً
يا صدىً !
لم يكن ما نُغنّـي سُـدى [٢]

يبدو أن امتداد الصوت على مساحة خمسة أبيات توحي بعدم الجدوى من النداء المتكرر، ويوحي بحالة اليأس والألم المسيطرة على نفسية الشاعر نتيجة الوحدة، ويمتد هذا التفتيت بين الكلمات المتكررة في القصيدة نفسها لخدمة الصورة الشعرية وتأكيدها، ولعل بنية التكرار مع البنية البصرية للإسقاط العمودي للكلمات توحي بدلالة الصورة حيث التلاشي التدريجي، ومن

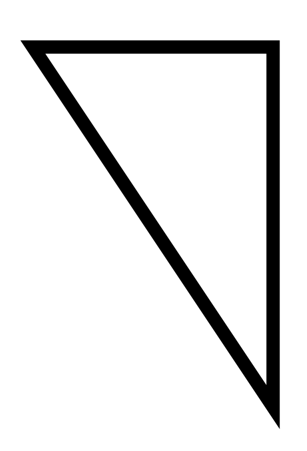
---

[١]- الأعمال الشعرية، ج٢ ، ص ٣٠٥ .
[٢]- المصدر السابق ، ص ٣٠٤ .

ثم الصدى الذي لم يرد، فيأتي البيت الشعري الأخير بأداة الجزم (لم)، (لم يكن ما نغني سدى)، ولكنه لم يجد من يغني معه، لأنه لا أحد يسمعه .

ويستخدم القيسي شكلاً هندسياً هرمياً مع تقنية التفتيت الحرفي للكلمة المدرجة في سياق جديد في قصيدة (قصيدة الثلاثاء)، يقول فيها :

نشيد الغريب أمّحى
إمَّحى ، إمَّحى
إمَّحى
إمْ
مَ
حَى [١]



إن صياغة هذه الحروف المفتتة بهذه الطريقة الهرمية الرأسية المدرجة تعني أن لها مدلولاً واحداً، وظروفاً سياسية متشابهة، ويبدو أن التكرار الرأسي جاء بناء على صوت الغريب المتقطع الذي نتج عنه عدم الاستجابة والمعاناة والخلاص من هذه الحياة، فبدأت الدلالة الصوتية شيئاً فشيئاً منطلقة من بنية كبرى، ثم تتوالى شيئاً فشيئاً بتفتيتها إلى حروف حتى تصل إلى آخر بنية فيها، وهذا يعكس مدى الحالة النفسية لدى الشاعر وهي شعوره بضياع الغريب وتآكل صوته أو آهاته حتى الامحاء، وبهذا تتحقق صورة الانسجام ما بين البعد الدلالي والصوتي .

أما نموذجنا الأخير فهو مقطع من قصيدة (الوقوف في جرش) ، يقول فيها :

أكتفي بالقوام
أكتفي بالأصابع
أكتفي بالشوارع
أكتفي بالزُّحام
أكتفي أيُّها الدمُ والأرجوانْ
أكتفي بالبريقْ [٢]

١- المصدر نفسه، ص ٢٤٦ .
٢- الأعمال الشعرية، ج١ ، ص ٥١١ .

إن تكرار الفعل المضارع (أكتفي) يوحي بحركية الحدث المتمثل في نفسية الشاعر، ولعل المتلقي تنبه شكلياً ونفسياً لأهمية المتكرر ودلالته .

وهكذا وظف القيسي بعض الوسائل الطباعية في صياغة تشكيلات كتابية متميزة أسهمت في إثراء النصوص وتعميقها وتكامل بنيتها الدلالية .

الخاتمة

تكشف هذه الدراسة عن الخصائص الفنية التي اتسم به الخطاب الشعري عند محمد القيسي، **والتي تمثلت فيما يأتي :**

١- كشفت الدراسة عن الأحداث والاضطرابات السياسية التي لعبت دوراً في بلورة الأدب وتشكيله في حياة القيسي، بدءاً من نكبة فلسطين في عام ١٩٤٨م، ومروراً بمراحل طويلة من التشرد .

٢- ظاهرة الموت في شعر القيسي، لا تشكل عنده نهاية حياة الإنسان، وإنما نقطة البدء نحو حياة كريمة، وطريقاً من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها، وبعبارة أخرى اقترب محمد القيسي كثيراً من الموت، وهذا لا ينم عن نزعة تشاؤمية انهزامية، بل نزعة المتفائل الحالم بحياة أفضل في ربوع وطنه .

٣ – الحنين والغربة عند القيسي لم يكن حنين العاجز ذا الطبيعة السلبية، بل يتخذ منه انطلاقة نحو نهاية الاغتراب، وقوة تدفعه إلى الخروج من واقع الغربة إلى واقع الأنس في الوطن .

٤- شكل كل من الأرض والمكان ركيزة أساسية وجدانية تجاوزت في كثير من الأحيان، الدلالة الجغرافية المحضة، وهذا جاء بناء على إلحاح الشاعر كثيراً على وطنه الغائب طالباً إياه في صور شتى تحمل في ثناياها – في أغلب الأحايين – أبعاداً وطنية، وتشبثاً بالأرض، وحنيناً للماضي (عهد الطفولة) .

٥- ظهرت لدى القيسي النزعة القومية بشكل واضح اتجاه وطنه والأمة العربية، فكان يشعر بشعور أمته النابض، فهو لسانها الناطق والمرآة التي تنعكس عليها صورة حياته، فيحزن لأحزانها ويُسَرّ لأفراحها .

٦- أظهرت الدراسة أثر التوسع الدلالي في تحقيق جمالية النص الشعري، وذلك عن طريق الرمز والأسطورة، والصورة الشعرية بتجلياتها المختلفة .

٧- وظف القيسي العديد من الرموز والأساطير المألوفة وغير المألوفة، مما جعلها السمة الغالبة على نصوصه الشعرية .

٨- تجلّت الصورة في نصوص القيسي الشعرية بصورة تندغم في لحمة العمل الشعري، باعتبارها نظاماً من العلاقات يضيء الحالة الشعورية، والانفعالية التي يمر بها شاعر جوّال عايش الأمكنة وصورها وأعاد تشكيلها في رؤى جديدة .

٩- لا يزال مجال البحث في العلاقة الوثيقة بين الموسيقى والدلالة مفتوحاً على مصراعيه التي انطلق منها القيسي في تجربته، وهذا يتسم بالتنوع والتناغم نتيجة تنقله بين الأوزان والقوافي ، بالإضافة إلى بنيات التوازي – التشاكل، والاختلاف، وأهم صورها المتجسدة في شعره وأثرها في تحقيق الإيقاع الداخلي للقصيدة .

١٠- بينت الدراسة الملامح الحداثية المتحققة في شعر القيسي، وأظهرت أن تداخل الأجناس الأدبية أكثرها إثراء للنصوص الشعرية يليها شعرية الألوان، ثم يليها التشكيل الكتابي، ولعل السمة التي تغلب على القيسي هي استحضار النصوص الغائبة في نصه الشعري مثل: الغناء الشعبي، وأساليب الحوار والسرد، والأمثال الشعبية، وغيرها .

١١- إن شعر محمد القيسي صورة لتجربته الحزينة التي عرض فيها لأحداث الغربة، والمنفى والحنين، والأرض والمكان، وقد أسهمت هذه الثيمة في تأجيج وتيرة الحزن والأسى التي ظلت تلح على الشاعر مشكّلةً أهم مُلازمات النص ومميزاته .

وإنني إذ أقدم هذا الجهد المتواضع، آمل أن أوفق في تحقيق ما تصبو إليه نفسي في المساهمة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب .

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر

١- الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٩.

٢- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق د.أحمد بدوي، مكتبة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠

٣- العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت: محمد عبد الحميد، ج١ ، دار الجيل للنشر، بيروت .

٤- ملحمة جلجامش، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد،١٩٨٤.

ثانياً – المراجع

٥- الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، د. مفيد قميحة، ط١، بيروت، دار الآفاق،١٩٨١.

٦- الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. نظمي بركة، الفجر للطباعة والتوزيع والنشر.

٧- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢ .

٨- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه، د. توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤.

٩- أدونيس أو تموز، جيمس فريزر، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

١٠- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٨.

١١- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد شعث، ط١، مكتبة القادسية، فلسطين، ٢٠٠٢.

١٢- أعلام الأساطير والخرافات ، د. طلال حرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩ .

١٣- الاغتراب عند إيريك فروم، د. حسن حماد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٥.

١٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢ .

١٥- تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، د.فوزي عيسى، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧.

١٦- تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥ .

١٧- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، د.محمد العمري، ط١،الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠ .

١٨- التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩٦ .

١٩- التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. عبد الخالق العف، ط1، مطبوعات وزارة الثقافة، غزة، ٢٠٠٠ .

٢٠- تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، د. حسن الكبير، دار الفكر العربي .

٢١- تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي الحديث، د. عبد الكريم راضي جعفر، آفاق عربية، ١٩٩٤.

٢٢- التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين السيد، ط٢، دار الكتب، بيروت، ١٩٨٦ .

٢٣- التلقي والتأويل . مقاربة نسقية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤.

٢٤- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٢٥- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: د.غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤ .

٢٦- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948- 1975،صالح أبو إصبع،دار البركة للتوزيع والنشر ،الأردن،2009 .

٢٧- الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، د. عمر الساريسي، دار الكرمل للنشر والتوزيع ،عمان ، 1985 .

٢٨- الحنين والغربة في الشعر العربي، د. يحيى الجبوري، ط١، دار مجدلاوي، ٢٠٠٧م .

٢٩- الخطاب الشعري عند محمود درويش، د. محمد صلاح أبو حميدة، ط١، المقداد، غزة، ٢٠٠٠ .

٣٠- دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. محمد صلاح أبو حميدة، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية (18)، 2006 .

٣١- دراسات نقدية في الأدب الحديث، د. عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥ .

٣٢- الدولة والأسطورة، أرنست كاسيرر، ترجمة: د.أحمد محمود، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٥.

٣٣- الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودة نصر، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٨
٣٤- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
٣٥- الرمزية، تشارلز تشادريك، ترجمة: د. نسيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢.
٣٦- زمن الشعر، د. أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢ .
٣٧- سيمياء الشعر القديم، د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩ .
٣٨- الشاعر والنص، محمد القيسي، د. إبراهيم خليل، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨ .
٣٩- الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي .
٤٠- شعرنا الحديث إلى أين، د. غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١ .
٤١- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٣، بيروت، ١٩٨٤ .
٤٢- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ .
٤٣- علم التناص المقارن، د.عز الدين المناصرة، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠٠٦.
٤٤- عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غريبة، د. نبيل أبو علي، ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٩ .
٤٥- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ط٤، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥.
٤٦- الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، أمين العمصي، ط١، جامعة قاريونس، بنغازي، ١٩٩٥ .
٤٧- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د.شوقي ضيف، ط١٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣
٤٨- القافية والأصوات اللغوية ، دراسة : د. محمد عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر .
٤٩- قضايا الشعر المعاصر، د. نازك الملائكة، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤ .
٥٠- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨ .
٥١- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٦٤ .
٥٢- مختارات من الشعر الفلسطيني، د. علي الخليلي، عمان عاصمة للثقافة العربية، ٢٠٠٢

٥٣- مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د. إبراهيم خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣.

٥٤- معجم ديانات وأساطير العالم، إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥ .

٥٥- مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤ .

٥٦- مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، د. بسام قطوس، جامعة اليرموك .

٥٧- من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، د. إبراهيم خليل، ط١، دار مجدلاوي، ٢٠٠٦ .

٥٨- موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، د. سلمى الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ١٩٩٧ .

٥٩- موسوعة القصص والأساطير، د. سعيد غريب، دار أسامة للنشر، عمان، ٢٠٠٠ .

٦٠- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ .

٦١- نحو حوسبة اللغة العربية وعلومها علم القافية، د. صادق أبو سليمان، ط١، دار المقداد غزة ، ٢٠١٠.

٦٢- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٧ .

٦٣- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، استانلي هايمن، ترجمة : د.إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨ .

ثالثاً : الأطروحات الجامعية

٦٤- الاغتراب في شعر محمد القيسي، عمر العامري، جامعة اليرموك، رسالة ماجستير، ٢٠١٠ .

٦٥- الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجاً، أسية داحم، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن علي، الجزائر، ٢٠٠٩ .

٦٦- شعر أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، نهيل كتانة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح،٢٠٠٠ .

٦٧- الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، د. خليل عودة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.

٦٨- اللغة الشعرية عند الشنفري، البشير مناعي، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦ .

رابعاً : المجلات والدوريات :

٦٩- تجليات المكان في شعر علي بن الجهم، د. صالح الشتيوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤ ، عدد ١ + ٢ ، ٢٠٠٨م .

٧٠- جماليات المكان في ديوان " لا تعتذر عما فعلت " للشاعر محمود درويش، د.محمد صلاح أبو حميدة، مجلة جامعة النجاح، مجلد ٢٢، عدد (٢) ٢٠٠٨م .

٧١- الخليل في شعر عز الدين المناصرة، د.عادل الأسطة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد ١/١٦، ٢٠٠٢م .

٧٢- الاغتراب في الأدب العبري المعاصر، د.أحمد حماد، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير، ١٩٩٦م .

٧٣- مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، د.يوسف رزقة، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد١٠، عدد٢، ٢٠٠٢ .

٧٤- نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: منجي الشملي وآخرين، حوليات الجامعة التونسية، عدد (٢٧) .

خامساً : المواقع الالكترونية :

٧٥- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. محمد عبد الرحمن يونس
http://www:albayan.co.ae/albatan/culture/2001/page

٧٦- تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، عمر عتيق، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الثاني عشر في جامعة اليرموك، ٢٠٠٨.
http://www.odabasham.net/show.php?sid=19951

٧٧- تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي، شكري بركات إبراهيم ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١٦، جامعة القدس المفتوحة .

٧٨- سيكولوجية اللون، مقال، د. عطا أحمد شقفة، ٢٠١٠
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/02/11/188944.html

٧٩- الرمز في الشعر العربي الحديث ، أحمد الزعبي
http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=58

٨٠- الرمز في الشعر المغربي المعاصر ، د. محمد أيوب .
http://www.doroob.com/?p=3821

٨١- في شعرية الألوان ، أدونيس نموذجاً ، مقال ، د. المنصف الوهايبي ، ٢٠١٢
http://www.doroob.com/?p=13991

٨٢- قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، د. الصادقي العامري .
http://www.aljabriabed.net/n3909sadkiammr.htm

٨٣- اللون في شعر امرئ القيس ، شيماء شاكر المشهداني ، المجلد٧ ، العدد٣٦ ، ٢٠١١ .